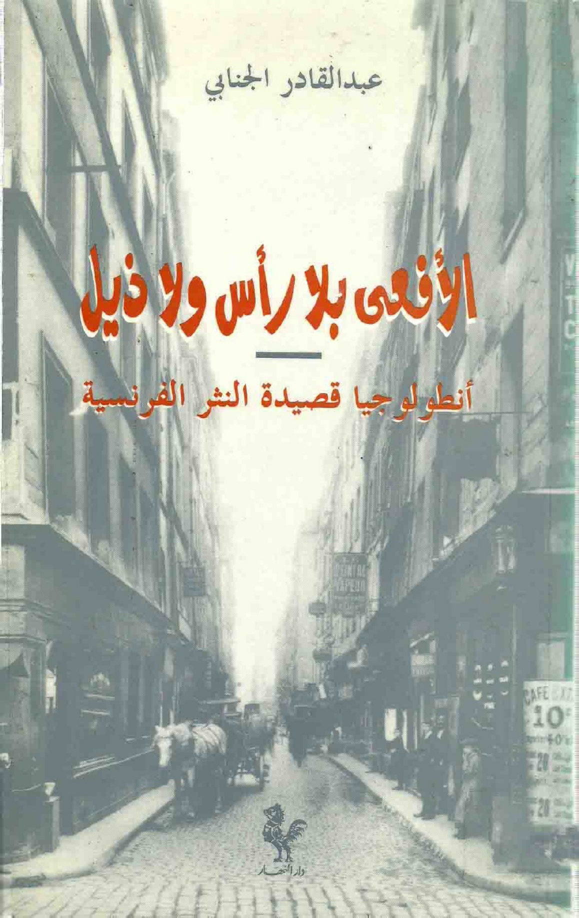

عبدالقادر الجنابي
الأفعى بلا رأس ولا ذيل
أنطولوجيا قصيدة النثر الفرنسية
دار النهار

Le serpent sans queue ni tête

Anthologie de poèmes en prose français
Choisis, traduits et présentés par
Abdul Kader El Janabi



الطبعة الأولى، تشرين الثاني ٢٠٠١

ص ب ٢٢٦-١١، بيروت، لبنان
فاكس ٥٦١١٦٩٣-١-٩٦١

فاتحة

صديقي العزيز،

أبعث إليك بعمل صغير يمكننا أن نقول، من دون أي إجحاف، لا رأس له ولا ذيل، بما أن كلّاً ما يحتوي عليه يكوّن في الوقت ذاته، بالمناوبة وبالتبادل، رأساً وذيلاً. أتوسّلُ إليك أن تقدّر كم هي مريحةٌ وعلى نحو مدهش هذه التركيبة؛ لك ولي وللقارئ. يمكننا أن نقطع أينما شئنا! أنا في هواجسي، أنت في المخطوطة والقارئ في قراءته؛ لم أكبح جموح القارئ إزاء سياق لا منته لحَبكة غير ضرورية. انزعْ فَقَارةً، وسرَعان ما سينضم وبكل سهولة جزءا هذه الفانتازيا المَتلوّية. قطّعها أوصالاً عدة، ترَ أنّ لكلّ وصلة وجوداً مستقلاً. وعلى أمل أن تنبض بعض هذه الأوصال حياةً بمّا يكفي لتسلّيك وتُسرّكَ، فإنّي أسمح لنفسي بإهدائك الأفعى بأكملها.

أريد أن أهمسَ لك بهذا الاعتراف الصغير. بعد تصفُّح كتاب ألويزيوس برتران «غبار الليل» Gaspard de la nuit للمرّة العشرين على الأقل (كتاب تعرفه أنت وأنا وشلّة من الأصدقاء يستأهل بكل تأكيد أن يُعتبرَ مشهوراً) جاءتني فكرةُ محاولةِ شيءٍ مماثلٍ، وتطبيق

الطريقة التي استخدمَها في رسم الحياة القديمة العجيب الطرافة، على وصَف الحياة الحديثة، أو بالأحرى حياة حديثة محدَّدة وأكثرَ تجريداً.

مَن منّا لم يحلمْ، في أيّام الطموح، بمعجزة نثر شعريّ، موسيقى من دونَ إيقاع أو قافية، فيه ما يكفي من المرونة والتقطّع حتّى يتكيّفَ مع حركات النفس الغنائيّة، وتموّجات أحلام اليقظة، وانتفاضات الوعي.

وُلدَ هذا المثالُ المستبدُّ بالذهن، خصوصاً من الاختلاف إلى المدن الضّخمة ومن تقاطع علاقاتها التي لا تُحصى. وأنت، يا صديقي العزيزَ، ألم تحاولْ ترجمة صرخة الزجّاج الحادّة إلى أغنية، والتعبيرَ عن كلِّ الإيحاءات المحزنة التي تُرسلُها هذه الصرخةُ إلى السطوح عبرَ ضبابات الشارع العليا.

لكنني أخشى أنّ غيرتي لم تجلب لي الحظّ. فرعان ما بدأتُ بالعمل حتّى أدركت أني لست فقط في غاية البعد عن نموذجي الغامض والماهر الذي اقتديتُ به، بل كذلك طفقت أُولّف شيئاً (إن كان في إمكاننا تسمية هذا «شيئاً») في غاية الاختلاف، حادثٌ لأفتخر به غيري بلا شك، لكنّه يذلُّ ناصيةَ أي فكر يعتبر ما ينسجُه شاعرٌ ما، كما ينبغي وكما خُطط لذلك، مفخرة كبرى.

مع مودّتي وإخلاصي

شارل بودلير

إلى أنسي الحاج

الذي جاءت منه «لن»

فكانت للنثر ولادة شعرية

وللشعر ولادة جديدة

في قلب النثر.

سلطان الجملة:

ما إن يغرّد النثر عارياً حتى يسكت ملاك النظم

كلُّ قصيدة جنسٌ أدبي مستقل بذاته

فريدريش شليغل

هذا الكتاب ليس دراسة في قصيدة النثر ولا مقارنة بين قصيدة النثر الفرنسية وقصيدة النثر العربية. إنه بكل بساطة أنطولوجيا شعرية، لمتعة القارئ أولاً، وثانياً ليتعرف إلى شكل قصيدة النثر الفرنسية وطبيعتها النموذجية. تسبق قصائد كل شاعر، إضاءةٌ تزود القارئ بعضاً من معالم سيرة الشاعر وسياق شعره في إطار تاريخ قصيدة النثر. تنتهي هذه الأنطولوجيا بخمسة ملاحق تتعلق: (١) بمسألة سان جون بيرس، (٢) قضية لوتريامون حيث مشكلة النص الطويل، وإن كان يحق لنا أن نستل جزءاً منه، (٣) نماذج من قصيدة النثر العالمية ليطلع القارئ على سياق قصيدة النثر الفرنسية، في لغات أخرى، وهو السياق المستمر والمختلف في آن، (٤) ملاحظات نقدية للشاعر الأميركي رسل ايدسن عن قصيدة النثر في أميركا، وأخيراً (٥) بيان ماكس جاكوب وعنوانه «مقدّمة ١٩١٦» التي وضّح فيها المعالم الرئيسة لقصيدة النثر.

١

ما إن أطلق فنلون روايته «تليماك» التي اعتبرها بوالو «قصيدة نثر»، حتى طفق النثر يسري في جسد اللغة الفرنسية وشرايينها الشعرية بحثاً عن توأمه: «النثر الأعلى». وها هو هودار دي لا موت يصرخ: «النظم مضايقة، فلنكتب بالنثر ... فلنقدم للناس قصيداً غير موزون.» لكنّ رغبة الهروب من البيت، من سقف القافية وجدران الوزن، أخذت تزداد حباً بفضاء النثر المفتوح حيث البلاغة حرة تتوزع الكلمات فيها جُملاً أشبه بقرى مستقلة ومتضامنة في الوقت ذاته. وها هم الناثرون الفرنسيون يصبحون «هم شعراء فرنسا الحقيقيون، وما عليهم سوى أن يتجرأوا وسيكون للغة الفرنسية نبرة جديدة»، على حد عبارة سباستيان مرسييه في كتابه «توليدات لغوية» (١٨٠١). حتى غوستاف فلوبير كان يحلم «بإعطاء النثر إيقاع الشعر شرطَ أن يبقى نثراً، جد نثر». حقّاً أن ناثرين كباراً (روسو، نيرفال، شاتوبريان) ثوروا النثر الفرنسي شعرياً عبر كتب خالدة يتمازج فيها التأمل بالأساطير، الخرافة بالموعظة الحرة، السير الذاتية بلغة الآخر الدخيل المترجمة بشكل يفضح محدودية النظم في اللغة المستهدفة وضيقها في نقل شعر هذا الآخر. لكن الترجمة، كالعادة في كل بلد وفي كل لغة، سيقع على عاتقها دور كسر الأبواب الموصدة في لغة التراث ونحوه المنغلق. وبالفعل أن النثر أطلق في سماوات جديدة من التركيب والتعبير والصورة، بفضل الترجمات التي عرفتها اللغة الفرنسية في القرن السادس، السابع والثامن عشر. لكن الرومانتيكية؛ ثورة الخيال هذه، كانت تحمل في رحم رؤيتها الجديدة إلى الأشياء، جنين نصوص نثرية تلبي رغبة قراء يتوافدون بفضل التمدين التحديثي لباريس، ملوا من نصوص طويلة تتلاءم وظروف النص البائدة. لقد لعبت الرومانتيكية دوراً كبيراً في «تليين الشعر وتقريبه من النثر»، أو بعبارة فكتور هيغو «ألقيت بالنظم النبيل إلى كلاب النثر السوداء». مع أن

صعود النثر هذا توافق وصعود العقل وفلسفة التنوير، والذي سيجعل من سيّد الوزن، شاعر «أزهار الشر» بودلير يتحوّل إلى شعر النثر، تجب الملاحظة هنا إلى أن «النثر في منتصف القرن التاسع عشر»، يقول جوناثان مور، «بات النوع الذي تفضله البرجوازية بوضوح. وبتحوّله إلى قصيدة النثر، كان بودلير يشاطر البرجوازية انتصارها ويوسّع حقل هيمتها ليشمل ميدان الغنائية المقدس سابقاً. النثر الآن يحتل أرض الشعر، وفتوحاته هذه يمكن أن تُرى كرشق جمالي لانتصار البرجوازية على الارستقراطية. وهكذا تكون قصيدة النثر، في أيام بودلير، قد أسدت خدمة ايديولوجية كدليل على الانتصار النثري للطبقة المالكة لامتياز النثر، مثلما هي دليل الصورة الذاتية الشعرية للبرجوازية مقابل خيلاء الارستقراطية وادعاءاتها. ومن جانب آخر، يكشف المنظور الطوباوي أن قيام قصيدة النثر بإدراج الخطاب النثري المهمّش يمكن أن يُرى كتوجه صوب إعادة إدراج الذات الغنائية «السيّدة» في السياق الاجتماعي - السياسي وعلى نحو احتفائي، وكاستعداد لرؤية تلك الذات منخرطة في ميادين الصراع الجمالية والتاريخية-الاجتماعية على النقيض من الشعر الغنائي الأكثر تقليدية.» (١)

إن الناثرين الذين يمكن فعلا اعتبارهم ممهدين لقصيدة النثر هم إيفاريست بارني في «أناشيد مادغشقرية»، حيث بناءات شعرية جديدة لم تُعرف من قبل؛ فيليسيتيه دي لا ميني في كتابه «كلمات مؤمن»، والفونس راب في كتابه الشهير إلى اليوم «ألبوم متشائم» الذي ينطوي فعلا على قصائد ستعتبر فيما بعد بقصائد نثر قبل الظهور. غير أن شاعراً سيكتب نصوصاً؛ محاكاة سخرية من كل الرومانتيكية، وفي تقطيع جديد للنثر، أتفق معظم النقاد على إعطاء كتابه الموسوم «غاسبار الليل» وثيقة ميلاد قصيدة النثر: ألويزيوس برتران. والفضل قبل كل شيء يعود إلى اعتراف بودلير بأن فكرة كتابة قصيدة النثر جاءته من قراءة لكتاب برتران «غاسبار

الليل». وقد وضح هذا في رسالة إلى مدير تحرير مجلة «الصحافة» أرسين هوسيه، افتتحنا كتابنا بها.

٢

تراءت قصيدة النثر في «غاسبار الليل» كبعد تخيّلي وأساطيري بل جنّي وسط مشاهد ليلية غوطية، فأظهرها بودلير بمثابة التعبير الأسمى عن كآبة باريس، والنموذج الأحدث لالتقاط الشعري في ما هو عابر وزائل في المدن الكبرى، وتناولها مالارميه كنادرة مهمتها التعبير عن عالم آخر ليس عالم الملائكة والأرواح، وإنما عالم الصمت المشيد داخل اللغة، حيث المجد شمس الألفاظ، وأستشفها رامبو وسيلةً مثلى للتعبير عن فوضى الأنا الداخلية ومشاريعها في خلخلة الحواس حيث حاسة السمع تؤدّي وظيفة حاسة النظر، وحاسة النظر حاسة الشم، وحاسة السمع حاسة اللمس... وفي غرفة داخل فندق، كان لوتريامون، مصدوعَ الرأس يكتب رسالة إلى أبيه ليزوده بالمال الكافي، ليجعل من قصيدة النثر سيلاً شعرياً في الكشف عن شيء آخر لا علاقة له بكل ما كُتب في التاريخ عن النثر... في الحقيقة، كانت هناك قصائد نثر تتدفق، طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، من دون أي رقيب، أعمالاً لا يحددها أي تعريف. لو لم يكن بودلير هو الذي أطلق التسمية، وإنما شاعر آخر، لربما واجهت قصيدة النثر معارضة ولأصبحت مجرد موضة تجديدية.

إن أول مقالة عن قصيدة النثر كانت (بعد أكثر من ربع قرن على ظهورها) مقطعاً في رواية ويزمانز «بالمقلوب» (١٨٨٤) يفكر بطلها بإعداد أنطولوجيا لقصيدة النثر التي تحتوي، في نظره، «ضمن حجمها الصغير، جوهر الرواية حاذفة منها التطويلات التحليلية والحشو الوصفي». في الحقيقة، إن قصيدة النثر كادت تكون شبه منسية منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى أن ظهر، في عز الحرب العالمية الثانية

شاعرا الحركة التكعيبية ماكس جاكوب وبيير ريفيردي اللذان منحاها تنظيراً واضحاً عبر نماذج ستطلقها إشكاليةً لكل القول الشعري حتى اليوم. إلا أن ماكس جاكوب يعتبر، بلا شك، هو أول من أعطى تعريفاً لقصيدة النثر محدداً استقلاليتها كجنس أدبي له قوانين واضحة وصارمة، وذلك في «مقدّمة ١٩١٦».

فالمقاييس والشروط التي حددها ماكس جاكوب وعليها أن تتوفّر في قصيدة النثر هي: أن تكون قصيدة النثر كتلة ذات قابليّة لتوليد انفعال خاص يختلف كليّاً عن الانفعال الحسّي أو العاطفي. وذلك باختيارها الأسلوب، أي الموادّ المركّبة للعمل المتكامل. وعليها إذن أن تكون قصيرة ومكثّفة خالية من الاستطرادات والتطويل والسرد المفصّل وتقديم البراهينَ والمواعظ. وهذا لا يعني أن كل نص قصير قصيدة نثر. فالإيجاز سياق متوتر تشتجر فيه الجمل المركبة خلال تلاحق جزافي وكأنها سهامٌ تقصد معنى معيناً يَنْسلُ معان حال أن يغيب كمعنى ذي وظيفة محدودة. على قصيدة النثر أن تكون قائمة بذاتها، مستقلة في شكلها ومبناها، لا تستمدّ وجودها إلاّ من ذاتها هي، مُبعَدة ومنفصلة تماماً عن المؤلّف الذي كتبها. أي أنْ تتواجد تواجداً حراً داخل هامش ما. ذلك أنّ اختيار الأسلوب وتحديد الموقع يفرضان ما يمكنُ تسميته «التأثير» و«الانغلاق». فقصيدة النثر ذات شكل متكامل، محصور بخطوط صارمة، وبنسيج مُحكم. إنها عمل مغلق على ذاته، مثله مثل الفاكهة أو البيضة.

٣

لا يعترف النقاد والمتخصصون بأن كل كتلة نثر هي قصيدة نثر. وهم محقون في ذلك. وإلا، عندنا مثلاً، سيقرع رؤوسنا هؤلاء الذين لا يرون التراث إلا كعلامة اكتفاء ذاتي ضد الآخر، بآلاف المقامات، مواقف

الوعظ الصوفي واشارات الدندنة الإلهية، كقصائد نثر: «أوقفني وقال لي: من أنت ومن أنا، فرأيت الشمس والقمر والنجوم وجميع الأنوار. وقال لي ما بقي نور في مجرى بحري إلاّ وقد رأيته، وجاءني كل شيء حتّى لم يبق شيء فقبّل بين عيني وسلّم عليّ ووقف في الظل. وقال لي تعرفني ولا أعرفك، فرأيته كله يتعلق بثوبي ولا يتعلّق بي، الخ...» كلا. قصيدة النثر لا علاقة لها بهذا الرعاف الساكن. إنها سرد متحرك حيث الإفصاح عن الفكرة متوتر الإيقاع، ذات مبنى محكم وإطار محدود، فهي لا تتحمل الاستفاضة في استعمال الأدوات الجمالية، أو المبالغة بالصور والتزويق. يجب أن تتحاشى كل تظاهر متعمد، مقوماتها تختلف عن النثر الشعري بمختلف أشكاله وتشعباته، الذي يعتمد على كل ما يعتمد عليه الشعر الموزون من إيقاعات ومحاسن لفظية واستعارات بلاغية. إنها النثر كنثر حيث الصورة لا تدل إلاّ على نفسها هي؛ نثر يشبّ من أعماقه شعرٌ خال من كل ما يجعل الشعر الموزون شعراً. وهي بهذا المعنى جنس أدبي لكنه يسعى إلى نسف مفهوم الجنس الأدبي كلّه. فهي «تبدو، من جهة أولى، وكأنها ترفض الامتياز وحالة الاستثناء التي تستمد بقية الأنواع منها. وهي، من جهة ثانية، تبدي مقاومة إزاء قَدَر التحوّل إلى مجرّد نوع بين الأنواع، لكنها مع ذلك تطالب بالاعتراف بها كنوع مشروع ومتميز بذاته. إن مفارقة وصية الموت الطوباوية الخاصة بقصيدة النثر، تكمن في الطموح الذي جسدته منذ بداياتها الأولى لإيجاد حلّ نهائي لنزاعات الجنس Gender والطبقة والنوع، تلك التي استولدتها وتواصل الاعتماد عليها في تحقيق وجودها ذاته، إذا شاءت أن تكون أكثر من مجرد شكل فارغ» (٢)

٤

يرفض معظم النقاد كل ما ضمه، مثلاً، كتاب بودلير «سوداوية

باريس» كقصائد نثر. إذ في نظرهم، وهم على حق، ثمة قصائد في هذا الكتاب أشبه بالقصص الفلسفية، ونصوص تكاد تكون مسلة من يومياته تطغى عليها الانطباعات الشخصية والحكم الأخلاقية، وهذا ليس من شأن قصيدة النثر المحددة بموضوع مجاني غير شخصي. كما أن كتاب رامبو «الاشراقات» لا ينطوي في نظرهم (وإن هو ديوان نثري) إلا على بضع قصائد نثر حقاً، أما البقية فهي تنفلت من القفلة الضرورية، تسهب في كتابة آلية مثقلة كثيراً بالصور، أشبه بشظايا ذاتية، في إيقاع مفخّم يتقطع فقرات مما يكسر الإطار الضروري الذي يجعلها قصيدة نثر. الشاعر فكتور سيغالين، مثلاً، الذي أصدر مجموعة قصائد نثر تحت عنوان «أنصاب» الذي ترجمنا منها خمس قصائد. فقصيدة «مديح الغياب وسلطته» و«عاصفة متينة» يعتبرهما النقاد قصيدتي نثر، بينما «مكتوب بالدّم»، «الحرفيون الأرداء» و«ترتيلة للتنين المضطجع» فلا. لماذا؟ اقرأ هذه الأنطولوجيا من حيثما تشاء.

انطلقت في اختيار القصائد اعتبارا من وجهة نظر هؤلاء النقاد والمتخصصين (لوك ديكون، ميشيل ساندراس وإيف فاديه). لكنني سمحت لنفسي بأن أترجم أيضاً قصائد أخرى حتى يتعرف القارئ العربي إلى القصيدة النثرية التي يريد أن يفرضها الشاعر هو، كرامبو في كتابه «اشراقات»، سيغالين في كتابه «أنصاب»، أو بروتون في نصوصه الآلية «أسماك ذَوَبانيّة».

٥

ثمّة شعراء حاولوا نثراً إعادة كتابة قصيدة موزونة، كما فعل بودلير، أو إعادة ربط قصيدة مشطرة (لكنها غير مقيدة بتفعيلة أو قافية) كتلةً نثرية كما فعل بيير ريفيردي. وها هنا مثال على ذلك: بعض قصائد ريفيردي

قصائد النثر العربية . من بينها هذه القصيدة التي نشرت في «نشرة الجهد الحديث» (نوفمبر/ تشرين الثاني ١٩٢٧) ، ثم أعاد بناءها في كتابه «إنتهاز الفرصة» (١٩٢٨) على شكل كتلة نثرية مترابطة . غير إنه لمراعاة بعض ضرورات النثر ، أضطر إلى تغير بسيط في بعض الجمل لكي تتخلص من إيقاع البيت وتكيّف وإيقاع الجملة النثرية :

تمضية وقت

النجمة الأولى أضيئت في السماء
ومنعكسة مسبقاً في زجاج الكوخ
المسافر في طريق جد طويلة
ما من حجارة ليجلس
ما من شجرة تحميه
من الليل الشاسع جداً
ومن الضوضاء الآتية من بعيد
هارباً من الخوف
لم يجد أبداً ملجأ آخر
سوى الفضاء
كان النور قد هبط
شيئاً فشيئاً
على جانب الطريق
قرب الجلجلة
وإزاء الدرجات المهدمة
في حفرة ملتقى طرق

حيث يبدأ الطريق
المتصاعد
رأى أثراً ضوئياً لخطى
شخص آخر بقي هنا مدة طويلة
هذا الذي يكون دائما خارجا عندما ننتظره

والآن القصيدة نفسها بعنوان مقلوب وعلى شكل كتلة نثرية تحتوي على كل ما تحتاجه قصيدة نثر من إيجاز، توتر وجُزاف:

الوقت يمضي

النجمة الأولى المضاءة في السماء ومنعكسة مسبقاً على زجاج الكوخ. المسافر في طريق جد طويلة، ما من حجارة ليجلس، ما من شجرة تحميه من الليل الشاسع جداً ومن الضوضاء الآتية من بعيد، هارباً من الخوف. لم يجد أبداً ملجأ آخر سوى الفضاء. كان النور قد هبط شيئاً فشيئاً عند زوايا الصليب، في قمة الجلجلة تجاه الدرجات المهدمة التي تنهال في حفرة ملتقى طرق حيث يبدأ الطريق المتصاعد. رأى أثراً ضوئياً لخطى شخص آخر بقي هنا مدة طويلة. هذا الذي يكون دائما خارجا عندما ننتظره.

هل في إمكان محاولة ريفردي هذه التأثير على الشعراء العرب فتدفعهم إلى إجراء فحص شكلي لقصائدهم النثرية المشطّرة اعتباطاً؟

والآن كيف يمكننا التعرف على قصيدة نثر، كيف يحق لنا أن نطلق التسمية على هذه القصيدة وليس على تلك؟ فنحن نستطيع بسهولة، يتساءل اراغون، أن نقول عن قصيدة موزونة بأنها قصيدة رديئة، لكن لا نستطيع أن نقول عن قصيدة نثر إنها قصيدة نثر رديئة، بل نقول إنها ليست قصيدة نثر. أسئلة صعبة لا أعرف كيف أوضّحها مع العلم إني أستطيع أن أتعرف بكل سهولة إذا كانت هذه الكتلة التي أقرأها هي قصيدة نثر أم لا.

مما لا شك فيه هو أن قصيدة النثر يمكنها أن تتواجد كنادرة، كمثال، كتخطيط وصفي لحادثة-حلم ما، لكن لا علاقة لها بكل هذا، فهي تعمل بإصرار على تشويش التطور المنطقي للنادرة التي تتوسلها تحايلا على القارئ، ولكل تخطيط وصفي تلعب عليه من أجل استقلاليتها، وكأنها قصاصة نثر سقطت من عمل روائي طويل. صحيح كذلك إن قصيدة النثر تعتمد على عناصر سردية قريبة من عناصر الحكاية: «كان ذلك في ... وبعد أن ... فطوّفتُ في ذلك الليل الأخير حتى مطلع الفجر ... ثم راح ... بقعة صفراء أشبه بقمر توقف عن الحركة»، ومع هذا فليست لها أبداً الغائية التي يهدف إليها السرد في الحكاية. كما أن قصيدة النثر ليست نتيجة مزج بين جنسين أدبيين مختلفين، الشعر والنثر فتتوسل المحاسن البديعية وكأن النثر يعاني عقدة نقص أمام النظم يجب تمويهها. كلا، إنها النثر المستمد شاعريته من توتره وكثافة تراكيبه ومن حضوره هو كنثر متمرد، في وجه ما يُسمّى الجنس الأدبي، على سياقاته الغابرة وعلى كل ما يجعل الشعر جنساً أدبياً منفصلاً عنه. وبما إن الوحدة العضوية، المُغَنّية شكلاً مجازياً، في قصيدة النثر ليست الأبيات وإنما تكمن في الجمل المنحصرة في ذاتها كالأفعال اللازمة غير المتعدّية؛ فإنه من الضروري أن تتلاحق هذه الجمل حيث الإيقاع الطافر، الهابط، المستقيم، المتكسر، وبطريقة متدرجة ومكثفة مما تثير القارئ وتشغل

باله، جاعلة منه كتلة من التوقعات بأن حادثاً ما سيقع، لكنه، - وها هنا يكمن الوتر الحساس في قصيدة النثر - يُباغَت بنهاية مفاجئة لا تنطوي على موعظة أو هدف أو حقيقة ما؛ مجرد قفلة مجانية صادمة تجعله وجهاً لوجه مع قصيدة نثر بامتياز. التحديدات هذه ليست كما في النظم عَروضاً لا مفر منها في خلق قصيدة موزونة ناجحة، بل هي «قوانين استُخْلصَتْ من تجارب الذين أبدعوا قصائد نثر، ورُئِيَ، بعد كلّ شيء، أنّها عَناصر ملازمة لكل قصيدة نثر نجحت، وليست عَناصر مُخترعَة لقصيدة النثر كي تنجح»، على حد عبارة أنسي الحاج في مقدمة كتابه «لن».

٧

الساعة تشير عقاربها الآن إلى زمن فات. باريس بودلير التي تعوم في لعاب الشمس الذائب فوق الجانب الآخر من الشارع الذي أسكن، لا يزال قرميد سطوحها وإسفلت شوارعها يتصارعان من أجل رواية تخلت عن السرد. طير القصيدة يحلّق على عكازات أقمار توابع، نساءٌ زغبُ فروجهن يسيّج المدينة، شفاه تنفرج في صفحة السماء. الغيوم! كم كان بودلير مهووساً بها وكأن كل غيمة مرآة يتبطنها الإنسان وفعله؛ الشيءُ ومصيره العابر: مجرّة انتشاء صغيرة سمّاها الحداثة «حتى لا نكون عبيد الزمن المعذبين». الشبابيك المقابلة للشقة كلها مغلقة. فرصة جميلة لتأملها دون أن تُتهم بالبصبصة. وفجأة عمل آخر يمثل أمامي بكل ثقله، يجب أن أغيّر ديكور الغرفة للمرة العاشرة. ثمة أفعى بلا رأس ولا ذيل تنتصب من أسفل السرد متسللةً إلى سور المُتَّفَق عليه، غير دارين أنها أصلاً في صلب الكلام، جزءاً من الكل، تنتظر الزواج حتى يكون لها كثير من الأولاد. التخريب تراث.

عبدالقادر الجنابي

باريس، آب ٢٠٠١ ليلاً، صباحاً فعصراً

Aloysius Bertrand: *Gaspard de la nuit*, 1842
Jules Lefèvre-Deumier: *Le Livre du promeneur*, 1854
Charles Baudelaire: *Le Spleen de Paris*, 1868
Stéphane Mallarmé: *Divagations*, 1897
Jean-Arthur Rimbaud: *Les Illuminations*, 1874-1875, publication posthume en 1886
Paul Claudel: *Connaissance de l'Est*, 1900.
Victor Segalen: *Stèles*, 1914
Max Jacob: *Le Cornet à dès*, 1917
Pierre Reverdy: *Plupart du temps*, 1915-1922
André Breton: *Clair de terre*, 1923 - *Poisson soluble*, 1924
Paul Eluard: *Donner à voir*, 1939
Francis Ponge: *Le Parti pris des choses*, 1942 - *Pièces*, 1961
Henri Michaux: *La Nuit remue*, 1935
René Char: *Fureur et Mystère*, 1945

الدراسات

Maurice Chapelan: *Anthologie du poème en prose*, Paris, Julliard, 1946
Luc Decaunes: *Le Poème en prose*, Anthologie, Paris, Seghers, 1984
Michel Sandras: *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1995
Yves Vadé : *Le poème en prose*, Paris, Belin, 1996
Suzanne Bernard: *Le Poème en prose*, Paris, Librairie Nizet, 1959
Mary Anne Caws and Hermine Riffaterre: *The Prose Poem in France*, Columbia University Press, 1983
Jonathan Monroe: *A Poverty of Objects*, Cornell University Press,1987
Marguerite S. Murphy: *A Tradition of Subversion*, U.M.P., 1992
Barbara Johnson: *Défiguration du langage poétique: la seconde révolution baudelairienne*, Paris, Flammarion, 1979

---

١ . انظر مقالة جوناثان مور : «قصيدة النثر : النوع والوظيفة التاريخية»، ترجمة صبحي حديدي، في «فراديس» العدد ٦/ ٧ (١٩٩٣)
٢ . المصدر نفسه .

ألويزيوس برتران

Aloysius Bertrand

(١٨٠٧-١٨٤١)

لم ير كتابهُ الأول والأخير «غاسبار الليل» Gaspard de la nuit النورَ إلاّ بعد عام ونصف على وفاته. أشرف على إنجازه فكتور بافي ودافيد دانغر - صديقان وفيان لم يدركا أنّهما، بتحقيق وصيته، يفتحان أفقاً لم يحلم به الشعر من قبل، على رغم أن الكتاب فشل فشلاً ذريعاً على صعيد البيع وأهمله النقّاد كلياً ,إذ صرح فكتور بافي قائلاً: «يمثل هذا الكتاب أكبر كارثة في تاريخ المكتبات!» أمّا سيرته في قاموس المغمورين فلم تتجاوز السطرين. هكذا ظل اسم برتران منسياً حتى مجيء بودلير ومالارميه ليحظى بشرف المؤسس الأول لقصيدة النثر.

ينقسم «غاسبار الليل» إلى ستة أجزاء، يتضمن كلُّ جزء مجموعَ قطع نثرية. كلُّ قطعة مقسمة إلى أربع، أو إلى خمس أو سبع فقرات أو وحدات. وقد ترك برتراند تعليمات للمصمم بأن يترك بياضاً واسعاً بين الفقرة أو والحدة والأخرى وكأنَّ كل فقرة مقطع شعري، بل وكأنَّ النص النثري هذا شعر. وهنا تكمن أهمية هذا الشاعر في إعطاء النثر شكلاً شعرياً يدشن قطيعة مع النثر الشعري الذي كان سائداً آنذاك. ففي نثره، يؤلّف البياض وقفة صمت ناطقة كأن نشعر أننا وسط أشباح المقاصد، الاحتمالات والأفكار غير المُعبَّر عنها. ففي طباق النص يتكون في ذهننا نص تحتاني غير مكتوب. وما أن نوحد المكتوب بحبر أسود والمفترض بحبر أبيض يبرز المعنى العام حقيقياً ومكملاً للنص. ولا ننسَ أن البياض (الفراغ بين المقاطع - الوحدات الشعرية) الذي كان برتران مهووساً به حتّى أنه ترك تعليمات إلى المطبعة، سيطوره مالارميه تطويراً راديكالياً في قصيدته الأخيرة: «رمية نرد» كأن يتوجب على القارئ أن يستقرئ كلّ جملة

بنفسه مستضيئاً بالبياض ليُصر الكل.

تجديدات ربما عفويّة وجمالية صرف لم يفطن صاحبها إلى انطوائها على بذرة تجديد ستغيّر مفهوم الشعر كلّه، خاصة عندما نلاحظ تصنّعه في عدد لا بأس به من النصوص وهوسه في خلق أجواء غرائبية. لكن عمله هذا يكشف عن أصالته في تقديم نص نثري ملموم وموطر في شكل لم يُعرف من قبل مادته موضوع مجاني عابر يتميز بتوتر خاص به وكثافة: لبنات أولى لقصيدة النثر في القرن العشرين.

الذهاب إلى سَمَر السَّحَرة

أفاقت ليلاً، أشعلت شمعةً، فتحت علبة
وتدهّنت، وما إن همهمت بضع كلمات
حتى نُقلت إلى اجتماع السحرة الليلي!
جان بودان
هوس السحرة الشيطاني

كان هناك اثنا عشر يتناولون حساء ممزوجاً بالبيرة، ولدى كل واحد منهم عظمة ذراع ميت يستخدمها كملعقة.

كانت المدخنة تتقد جمراً، الشموع وسط الدخان أشبه بالفطر، ومن الصحون كانت تنبعث رائحة قبر في الربيع.

وعندما يضحك «ماريا» أو يبكي، كان يُسمعُ له صوت يشبه أنين قوس كمان مقطوعة أوتاره الثلاثة.

على أنّ جندياً منحطاً راح يبسط بطريقة شيطانيّة على الطاولة، تحت بصيص مصباح الوَدَك، كتابَ طلاسم سقطت فوقه ذبابةٌ مشوية.

كانت الذبابة هذه لا تزال تطنّ عندما خرج من بطنها الضخم

والأزغب عنكبوتٌ تسلّقَ حوافيَ المجلد السحري.

إلاّ أن السحرة والساحرات كانوا قد طاروا سلفاً من خلال المدخنة، بعضهم امتطى المكنسة، والبعض الآخر الملاقطَ، أما «ماريا» فامتطى مقبض المقلاة.

الغرفة الغوطية

في الليل، غرفتي تكتظ بالشياطين
آباء الكنيسة

- «آه! - همستُ لليل - الأرضُ كأس عطرةٌ مدقّتها قمرٌ وأسديتها نجوم.»

أغلقتُ، والنعاس أثقل جفنيَّ، النافذة المُطعّمة بصليب الجلجلة، أسودَ في الهالة الصفراء للوح الزجاج الملوّن.

كما، لو لم يكن سوى العفريت - في منتصف الليل، الوقت المُزيّن كشعار بالتنين والشياطين! - يَسكرُ بزيت مصباحي!

لو لم يكنّ سوى الحاضنة التي تهدهد بغناء رتيب، في ترس أبي، طفلا صغيراً وُلدَ ميتا.

لو لم يكن سوى الهيكل العظمي للجندي الألماني المرتزق المحبوس في خشب الحائط، يضرب بصدغه ومفرقه وركبته.

لو لم يكن سوى جَدّي ينزل بكل شخصه من إطار صورته الذي نخرته الديدان، ويبلل قُفّاز يده الواقي في جرن الماء المقدس.

لكن، كلا، إنه «سكاربو» الذي عضّني من عنقي، وحتى يكوي

Ondine (*)

كنت أعتقد أني أسمع لحنا خفيا
يخلب نومي وبجانبي ينتشر همسٌ
يشبه أناشيد يتخللها صوت حزين ورقيق
شارل برونيو

«اسمعْ! - اسمعْ - هذا أنا، أُونْدين التي تلامس بقطرات مائية الألواح الرنانة لنافذتك التي تضيئها أشعة القمر الكامدة والكئيبة؛ وهاهي بثوبها المتموّج سيدة القصر التي تتأمّل من شرفتها الليل الصافي المرصَّع بالنجوم والبحيرة الهاجعة الجميلة.

كلُّ موج هو حوري يسبح مع التيّار، كلُّ تيّار طريقٌ تتلوّى نحو قصري، وكلُّ قصر بناءٌ مائي، في عمق البحيرة، في مثلّث النار والأرض والهواء.

اسْمَعْ! اسْمَعْ! يضرب أبي الماءَ النقّاقَ بغصن من الراسن الأخضر، وأخواتي يداعبن بأذرعهن المجبولة من الزبَد جزرَ أعشاب ونَيْنَوفَر وسوسن، أو يسخرن من الصفصاف البالي والملتحي الذي لهُ صِنّارةٌ يصطاد بها.»

بعد أن انتهتْ من همهمة غنائها، توسّلتني أن أضعَ خاتمها في إصبعي فأكون زوجَ حورية، وأن أزور معها قصرها لأكون ملك البحيرات.

وعندما قلت لها إني أفضّل الزواج من امرأة فانية، ذرفتْ، بامتعاض واستياء، بضعَ دموع ثم أتبعتها بضحكة، وهي تتوارى وبلةَ مطر بيضاء تسيل على طول زجاج نافذتي الزرقاء.

(*) حوريّة البحر، والمذكر Ondin حوري البحر.

جول لوفيفر دوميه

Jules Lefevre-Deumier

(١٨٥٧-١٧٩٧)

شاعر رومانتيكي فرنسي. نشر عام ١٨٥٤ «كتاب المستطرق» وهو مجموعة متكونة من ٣٦٦ نصاً موزعة على أيام السنة. والغريب أنّ معظم النقاد وجدوا تشابها قوياً بين بعض نصوصه وقصائد بودلير النثرية (حتى في العناوين: «ساعة الحائط»، «المرآة»، «المرفأ»)، مما حدا ببعضهم إلى التصريح بأن بودلير فضل ألاّ يذكر دوميه أبداً وكأنه غير موجود، مكتفياً بذكر برتران الذي لا تأثير له في ابتكار قصيدة النثر.

أصوات الليل المنخفضة

يحاول الإنسان عبثاً التمرد على أحلامه، فهي أقوى منه بكثير. انطباع، ليست في قدرة الإنسان السيطرة عليه ولا على فهمه، يناقض مراراً وعلى حين غرّة أعظم تأملات فكره، بل يكذّب هذا الانطباع كلّ قدرات النفي الشجاع لدى الإنسان. تُرى هل من فيلسوف جريء لم يسمع أحياناً في دامس الليل، وبشيء من القلق، هذه الأصوات المبهمة، وكأنّها تتواعد في الظلام. يقال إنّ شيئاً ما يعيش في المادة

خفيةً بلا صوت، ويتّخذ، ما إن يصمتَ كلُّ شيء، صوتاً حتّى يكلّمنا: لغةٌ لا تُحدَّد، وفورة كالصمت، ظلماء ظلمة الدياجير. رسالة المستقبل أو الماضي المُلغزة، لغة تقلق العقلَ أيضاً. إنّ ما لم يعد يروّعنا لهو بقدر ما لم يكن: إنّه المجهول على الدوام.

الماضي

تساءل ما الذي يحصل للأيّام التي لم تعد وهل يقوم قلب الإنسان مقام القبر لها. كلا، صدّقوني؛ إنّ كلّ شيء ليبدو ميتاً، لكن في الحقيقة ما من شيء يموت. فالأمس لا يزال موجوداً، بالرغم من أنّكم لم تعودوا ترونه. أيّامكم المُغمى عليها غائبات لن تعود، لكنّها ليست ضائعة. فهي تُعلّقُ صورَها في نفوسكم، كما في محراب، وكثيراً ما تعود إليه لتتعاطى كؤوس الحديث كما في السابق، حالما تنامون، وحالما تحلمون، وتغيّر ترتيب الغبار الذي يغطّي صورتها. الماضي يعيش تحت ثلج الأعوام. إنّه الماء الجاري الذي يتدفّق تحت ترس الجليد، الماء الجاري حيث يتعرّج فيه، كالأسهم الأرجوانية والذهبيّة، مثل لفيف الأحجار الكريمة الجوّالة وكالأزهار التي تهرب ولا تذبل، ألفُ سابح صامت هم الذكريات.

السفينة المتجمّدة

يروي بعض الرّحالة أنّهم صادفوا، وسط أصقاع الجليد الشماليّة،

سفينةً قديمة جمّدتها شتاءات. لقد ولجوا، بذعر ممزوج بالتهيّب، هذا المركبَ الفارغ والبارد، حيث بدا أنّ الزمن بدّل كلّ شيء: الأشرعة، العتاد والحبال. إنّهم يرسمون بأسلوب رصين وقوي، المشهد الذي كنّا لمحناه من الظّهر، عبر الفتحات الثلجيّة التي تبدو وكأنّها درابزين السفينة. كانت السفينة ثابتةً بلا حراك، وكنّا نرى إلى مدى بعيد الجبال الطوّافة، التي ينقضّ أحدها على الآخر محدثةً ضجّة هائلة. غالباً ما أتذكّر هذه الصورة، وأنا أدخل مساءً في كنيسة، في هذه البوارج الجسام المصنوعة من الحجر، مرساتها ملقاة وسط عواصف العالم وترنّحه، التي تتحدّى صواعق صواريها المتموجة من الصوّان وأشرعتها المرمية؛ نشعر وكأنّ ذعراً غريباً يستولي علينا، ما إن يخطر في بالنا أنّ هذا المركب المتحجّر مع أنّه لا يتحرّك من السيول، يفضي بنا إلى مرفأ الأمان.

سفينةً قديمة جمّدتها شتاءات. لقد ولجوا، بذعر ممزوج بالتهيّب، هذا المركبَ الفارغ والبارد، حيث بدا أنّ الزمن بدّل كلَّ شيء: الأشرعة، العتاد والحبال. إنّهم يرسمون بأسلوب رصين وقوي، المشهد الذي كنّا لمحناه من الظَهر، عبر الفتحات الثلجيّة التي تبدو وكأنّها درابزين السفينة. كانت السفينة ثابتةً بلا حراك، وكنّا نرى إلى مدى بعيد الجبال الطوّافة، التي ينقضّ أحدها على الآخر محدثةً ضجّة هائلة. غالباً ما أتذكّر هذه الصورة، وأنا أدخل مساءً في كنيسة، في هذه البوارج الجسام المصنوعة من الحجر، مرساتها ملقاة وسط عواصف العالم وترنّحه، التي تتحدّى صواعق صواريها المنسوجة من الصوّان وأشرعتها المرمية؛ نشعر وكأنّ ذعراً غريباً يستولي علينا، ما إن يخطر في بالنا أنّ هذا المركب المتحجّر مع أنّه لا يتحرّك من السيول، يفضي بنا إلى مرفأ الأمان.

شارل بودلير

Charles Baudelaire

(١٨٦٧-١٨٢١)

تبرهن الدراسات البودليرية منذ مطلع ستينات القرن العشرين على أن قصائده النثرية تحظى بدراسات أكثر مما ناله كتابه «أزهار الشر.» وهذا لم يحصل فقط مع بودلير، بل مع مالارميه الذي أصبحت أعماله النثرية اليوم محط دراسات جدية أكثر من أشعاره التي تبدو وكأنها قد نسيت، وكذلك مع رامبو الذي لولا «الاشراقات» لكان في عداد المنسيين مهما كانت قصائده الموزونة كـ«القارب السكران» جميلة، ومع بول كلوديل الذي راحت أوزانه وقوافيه تتلاشى أمام هذا المد النثري الهائل في كتابيه «معرفة الشرق» و«الطير الأسود في الشمس الطالعة». أما ماكس جاكوب فلولا «كوب الزّار» لما عرف أحد ما الذي سيبقى منه! كما أن أحد المهتمين بالروحانيات قال إنّ «قصيدة النثر تعرّض مؤلفها إلى شر القوى العليا»، مؤكدا كلامه عن سوء حظ برتران الذي اختفى قبل أن يتمكن من طبع كتابه، وبالشلل الذي منع بودلير من استكمال مجموعة قصائده النثرية، ونهاية رامبو الفظيعة الذي لم يعلم ربّما أن «الاشراقات» قد طبعت. يقيناً إن نكد الطالع لم يراع شعور هؤلاء الشعراء، لكن عملهم لم يعرف، وهذه هي المعاناة، أين يختلف شكله من هذا الذي أرادوا إعطاءه. لكن نحن هنا في صدد هذا الذي وصفه رامبو بـ«الرائي الأول، ملك الشعراء، إله حقيقي»: شارل بودلير.

أولاً، يجب توضيح معنى كلمة Spleen. إنها لفظة انكليزية تعني «الطحال.» على أن الرومانتيكيين حمّلوها معنى جديدا في كتاباتهم الشعرية،

وهو المعنى الذي دخل اللغة الفرنسية: «المنخوليا» أو «السُويداء». وفي المناسبة إن كلمة «السَوداء» تعني بالعربية في آن الطحال ومرض المنخوليا. وفي العامية العراقية، عندما نريد أن نصف شخصاً سوداوياً وكئيباً نقول: «مطوحل». لعل أقرب ترجمة إذاً لعنوان قصائد بودلير النثرية Le Spleen de Paris هي «سوداوية باريس». ثانياً إن بودلير كان متردداً بين عناوين عدة لقصائده النثرية الصغيرة» هذه: «قصائد ليلية»، وهو عنوان أشبه برد الجميل إلى الزيويس برتراند. ثم العنوانان التاليان: «المتنزه المنفردُ بنفسه» و«الجوّال الباريسي» اللذان يختصران انهمامات حقيقية بباريس يتناولها بعض قصائد الكتاب. غير إنّ بودلير، اعتباراً من العام ١٨٦٣، بدأ يفكر في عنوان جديد يتردد كثيراً في رسائله: «سوداوية باريس». لكن عددا من النقاد يرفض وضع هذا العنوان على مؤلَّف مات بودلير قبل الانتهاء منه. كما أن الكثير من القصائد التي جمعت في هذا الكتاب وهي قصائد بودلير، فكر، حقاً، في ضمها، لا تتاول باريس، بل لا علاقة لها البتة بهذه المدينة، وإنما ببقاع ومدن أخرى. لذا أتفق الجميع على وضع عنوان: «قصائد نثر صغيرة» (والمعنى هنا قصيرة) مع عنوان فرعي: «سوداوية باريس». وأفضل توضيح لمشروع بودلير النثري الملاحظة التي كتبها الناقد الفرنسي غوستاف بوردان (ويقال أن بودلير أسرّها إليه) في «الفيغارو» في ٧ فبراير/ شباط ١٨٦٤:

«سوداوية باريس» هو عنوان تبّناه السيد شارل بودلير لكتاب يحضّره، ويريده أن يكون خليقاً بـ«أزهار الشر». وبالطبع، إن كل ما قد أُقصيَ من الصنيع الشعري المقفى والموزون، وما صعب عليه التعبير عنه، كل التفاصيل المادية، بل كل لحظات الحياة النثرية، تجد مكانها في العمل النثري حيث المثالي والمبتذل ينصهران في ملغمة متلاحمة. من جهة أخرى، إن الروح الكئيبة والمريضة التي افترضها المؤلف ليكتب «أزهار الشر»، هي تقريباً نفسها التي تؤلّف «سوداوية باريس». وفي العمل النثري هذا، كما في الديوان المنظوم، كل ما يوحيه الشارع، الظرف والسماء الباريسيان، كل انتفاضات الوعي، لواعج التخيّلات، الفلسفة، الحلم، وحتّى النادرة، يمكن كل هذا أن يأخذ دوره بالتناوب. فالأمر يتعلق فقط بالعثور على نثر يتكيف والحالات المختلفة لروح المستطرق الكئيبة. قراؤنا سيحكمون إن كان السيد شارل بودلير قد نجح في هذا.

يظنّ بعض الناس أن لندن لها الحظ الأريستوقراطي في أن يكون لها

سوداوية، وإن باريس، باريس البهيجة، لم تعرف قط هذا المرض الأسود. لعل هنا، كما يزعم المؤلف، نوعاً من سوداوية باريسية؛ ويؤكد أن هؤلاء الذين عرفوها، وسيتعرفون عليها عددهم كبير.»

توفي بودلير في ٣١ آب ١٨٦٧ وفي اليوم الذي حُمل فيه إلى المقبرة برفقة شلة صغيرة من الأصدقاء والمعجبين، كان المطر شديداً والجو كئيباً، وعلى بعد خمسين متر، كانت هناك جنازة أخرى فخمة مصحوبة بالجوقات والطبول والهيئات الرسمية لأحد صغار موظفي الشرطة. ألا نرى هنا قصيدة نثر مُرة امتزج فيها المثال، بودلير، بالعادي والمبتذل، رجل الشرطة الصغير؟

«مع بودلَير»، يقول والتر بنيامين، «باريس أصبحت للمرة الأولى موضوع الشعر الغنائي. والشعر هذا ليس فولكلورا محليا؛ فنظرة الشارح الرمزي التي تقع على المدينة هي بالأحرى نظرة إنسان مغترب. إنها نظرة المستطرق الذي أضفت طريقة حياته على فاقة البشر المتنامية في المدينة الكبيرة بصيصاً إسترضائياً.»

في الحقيقة إن ثورة بودلير الثانية هذه، حيث يتماهى الحدث العادي واللقطة السامية في نثر حياتي جديد، جاءت في عز تعبيد شوارع باريس وتحديثها. وشعر بودلير إن قصيدة النثر هي القادرة على التعبير عما ترسل المدن الكبرى من شعاع شعري وأبدي إلى معالم الحياة اليومية. وبما أن لكل حقبة شاعرها العرّاف الذي يُسِرّ إلى أهلها بحقائق ظاهر ما تجدد وباطنه، فإن بودلير هو، عن حق، شاعر الحقبة البورجوازية. إذ هو أول من التفت إلى الدفق الشعري الكامن في هذه المعالم، وإن كانت هي عابرة وزائلة تاريخياً، فقد راحت تتلمح زخماً حياً غرضه تحديث الإنسان ودفعه إلى الأمام. ولذلك عبر بودلير عن هذا الجديد بكلمة صارت عنوان الخلق والتقدم: الحداثة، مشيراً إلى كل ما يتأتى عن حسيّة جمالية لم تدركها الأزمنة السابقة، مُميزة بقدرتها على إدراك ما هو أبدي وشعري في هذا العابر والزائل. روبرت كُب الذي حقق كتاب بودلير كتب في مقدمته لـ «سوداوية باريس»: «إن ديوان «أزهار الشر» يفتح الطريق إلى الشعر الحديث، بينما كتاب «قصائد نثر صغيرة» يستهل شعر الحداثة.» والكلام هذا صحيح، لأن البطل المضمر في كل قصائد بودلير النثرية هو هذا المُستطرق Le flâneur الذي يختلف عن المتسكع المتحول أثناء تطوافه إلى جزء من هذه المعالم المترامية مشهداً خلاباً، وهكذا يُحس عن أية

قدرة نقدية كامنة، ويصير جزءاً من هذا المشهد فيضيع فيه ضياعاً تاماً. بينما المستطرق متسبّب بإرادته في الطرقات والمعابر، تاركاً حاسته التشكيلية السوداء والعيناء تتفرج على هذه الأزياء، الزحام، واجهات المحلات، بائعات اللذة الخ...، راصدة في هذه المعالم العابرة والزائلة كل ما هو أبدي منفلت، وشعري عارض.

النّوافذ

هذا الذي ينظر إلى الخارج من خلال نافذة مفتوحة، لن يرى من الأشياء مقدار ما يرى مَن ينظر إلى نافذة مغلقة. إذ ليس هناك شيءٌ أعمقَ، أغمضَ، أخصبَ، أكثفَ وأبهرَ من نافذة تُضيئها شمعةٌ. إنَّ ما نستطيع رؤيته في وضح الشمس لهو، دوماً، أقل أهمّية مما يجري وراء النافذة. ففي هذا الجُحر الأسود أو النُّورانيّ، تعيش الحياة، تتألّم الحياة.

ألمحُ، في الناحية الأخرى من أمواج السطوح، امرأة ناضجةً، وجهها متغضّنٌ؛ فقيرة الحال؛ مُنحنيةٌ دوماً على شيء ما؛ لا تُغادر منزلها أبداً. من وجهها، لِبْسها، تلميحاتها، تقريباً من لا شيء، استعدتُ قصة هذه المرأة، بَل سيرتَها، وأحياناً أرويها لنفسي باكياً.

ولو كانت شيخاً مسكيناً، لاستطعت أيضاً والسهولة نفسها استعادة قصّته. ثم أخلد إلى النوم فخوراً بأنّي عشتُ وعانيت في حيوات أخرى غير حياتي.

وربَّ سائل يقول لي: «أمتأكّدٌ أنَّ هذه السيرة هي الأصحُّ؟» وماذا تهمّ معرفة الواقع القائم خارج نفسي، بما أنّه يساعدني على أنْ أعيش، أنْ أشعر أنّي موجود، وأنّي أنا نفسي؟

فقدان الهالة

«ما هذا! واعَجَباً! أنتَ هنا! أنتْ، يا صديقي، في مكان سيئ كهذا! أنت الذي يشرب من الجوهر، ويأكل من طعام الآلهة! هذا أمرٌ يدهشني فعلاً.

- تعرف، يا صديقي، كم أرتعب من الخيل والعربات. قبل قليل، وأنا أعبر البولفار على جَناح السُّرعة، خائضاً في الوحل خلال هذه الفوضى غير المُتتبة، حيث الموت يراودك من كل جانب، انزلقت من رأسي هالتي، إثر حركة مفاجئة، في وحل الشوارع المعبّدة. لم تكن لي شجاعة التقاطها. وجدتُ أن فقدان علامة مَجدي أقل هوناً من أن تتكسر عظامي. ثم، قلت بيني وبين نفسي: ربّ شرٌ نجمَ عنهُ خيرٌ. الآن أستطيع أن أتجول خفيةً؛ وأرتكب أعمالاً خسيسة؛ أن أنغمس كسائر الفانين البسطاء، في الخلاعة والفسق. وهاأنا الآن، كما ترى، مثلك بالضبط.

- ولكن انشرْ على الأقل إعلاناً عن هذه الهالة؟ أو بلّغ البوليس ليدبّر تعويضاً؟

- لعَمري، كلا! أشعر بالارتياح هنا. أنت الوحيد الذي تَعرّفَ عليّ. ثمَّ إنَّ الوجاهة أخذت تزعجني. ناهيك بأنّي أشعر بفرح شديد أن شاعراً رديئاً سيلتقطها ويضعها بكل صفاقة على رأسه. يا لها متعة، أن تجعل شخصاً آخر سعيداً، وسيجعلني بالأخص أضحك. فكّر معي في «هاء» أو في «خاء»! ألا ترى كم سيكون الحال مضحكا؟»

نِعَم القمر

القمر، النزوة عينُها، نظر من النافذة وأنت نائمة في مهدك، فقال لنفسه: «الطفلة هذه تعجبني.»

نزل باسترخاء سلّمه المصنوع من السحاب، ودلف عبر الزجاج بلا ضجيج. ثم أستلقى عليك بحنان أمومي دمث، وحط ألوانه على وجهك. فاحتفظت حدقتاك بلونهما الأخضر، وخداك ظلاًّ شاحبين كل الشحوب. وعيناك لم تسعا بهذا الشكل الغريب إلا عندما تأملت زائرك هذا، وضمك برقة حتّى ظللت محتفظة برغبة في البكاء.

في هذه الأثناء، وفي انتشار فرحه، أخذ القمرُ يملأ الغرفة جواً فُوسفورياً، سماً لامعاً، وكان كل هذا النور الحي يفكر ويقول: «ستكابدين إلى الأبد تأثير قبلتي. ستكونين جميلة على طريقتي. ستحبّين ما أحب أنا: الماء، السحاب، الصمت والليل، البحر الأخضر الذي لا حدّ له، الماء العديم الشكل والمتعدد الأشكال، المكان حيث لن تكوني، العاشق الذي لن تعرفي عليه، الأزهار الوحشية، العطور التي تسبب الهذيان، القطط التي يُغشى عليها فوق آلات البيانو، والتي تنوء كالنساء بصوت أجشّ وعذب!

«كما سيهيم بك عشاقي، تغازلك حاشيتي، ستكونين ملكة الرجال ذوي العيون الخضر، الذين هم أيضا ضممتهم من خناقهم إبان مغازلاتي الليلية، هؤلاء الذين يعشقون البحرَ، البحر الذي لا حدًّ له، الهائج والأخضر، الماءَ العديم الشكل والمتعدد الأشكال، المكانَ حيث لا يتواجدون، المرأة التي لا يعرفونها، الأزهار المشؤومة التي تشبه مباخر دين غير معروف، العطور التي تشوُش الإرادة، الحيوانات الوحشية والشهوانيّة رموز جنونهم.»

لهذا، أيتها الطفلة العزيزة اللعينة المدللة، إني أضطجع الآن عند قدميك باحثاً في كل كيانك عن انعكاس الألوهيّة المريعة والعرابة المنبئة عن الغيب والمُرضعة التي تسمم كل الذين بهم مسٌ قمري.

ساعة الحائط

يرى الصّينيون الساعة في عين القطط.

ذات يوم وهو يتنزّه في ضاحية نانكين، لحظ مبشّرٌ بأنّه نسي ساعته، فسأل ولداً صغيراً «كم الساعة الآن؟»

تَردد صبيُّ الإمبراطورية السماويّة في بدء الأمر، ثمّ غيّر رأيه فأجاب «سأقول لك». وسرعان ما عاد حاملاً قطاً ضخماً بين ذراعيه، وبعد أن حدّق، كما يقال، في بياض العين، أكّد من دون أيّ تردد: «إنّها ليست الظهيرة بالضبط»، وهذه هي الحقيقة بالفعل.

أمّا بالنسبة إلي أنا، فإذا انحنيت صوب سنّوريتي الجميلة، اسم طبق المرام، التي هي في آن كرامة جنسها، كبرياء قلبي وعطر روحي، فإنّي أرى، سواء في الليل أو في النهار، في نور النهار أو في الظل الكثيف، الساعةَ بكل وضوح في أعماق عينيها الرائعتين، ساعة، هي ذاتها على الدوام، شاسعة، مهيبة، جسيمة كالفضاء، غير مقسّمة إلى دقائق أو ثوان - ساعة ثابتة لا تتحرّك، لم تشر إليها أيّة ساعة حائط، ومع هذا فإنّها خفيفة كنهْدة، وسريعة كلمح البصر.

وإذا جاء ثقيل لإزعاجي فيما نظري مستقر على هذه الميناء اللذيذة، أو جاء جنّيٌّ فظٌ ومتشدد، أو شيطانٌ طارئ ليقول لي: «إلى ماذا تنظر بهذا الاهتمام الشديد؟ عمّ تبحث في عين هذه الكائنة؟

أترى، أيّها الثاني المُسرف الكسول، الساعةَ فيها؟» لأجبت بلا تردد: «نعم إنّي أرى الساعة: إنّهي الأبدية».

ألا تعتقدين، يا سيدتي، أن غزلية هاهنا تستحق التقدير، وهي مفخّمة مثلك؟ كم تمتعتُ بتدبيج المغازلة المتكلّفة حتّى أنّي لن أطالبك بأي شيء مُقابل ذلك.

الرّغبة في الرّسم

لعلّ الإنسان سيئ الحظّ لكن الفنان الذي تمزّقه الرغبة محظوظٌ.

أتحرّقُ رغبةً في رسم هذه التي قلّما تراءت لي والتي هربت سريعاً كأي شيء جميل تركه متأسفاً مسافرٌ ذهب به الليل. لقد مضى أصلا زمن طويل على اختفائها.

جميلة، بل أكثر من جميلة، إنّها مدهشة. فهي تزخر بالسواد: وكلّ ما توحي به لهو ليلٌ وعميق. عيناها كهفان حيث يتلألأ الغيبُ بخفاء، ونظرتها تنير كالبرق وكأنّها انفجار في الظُّلُمات.

كنت لأقارنها بالشمس السوداء لو كان من الممكن تصور نجم أسودَ يسكب النور والسعادة. لكنّها تذكّرني أكثر بالقمر الذي وسمها بلا ريب بتأثيره المخيف، لا بالقمر الشاحب قمر الغزليات الرعويّة الذي يشبه عروساً باردة، وإنّما بالقمر المريع المثير للحواس، المعلّق في أعماق ليلة عاصفة يتدافع فيها الغيم الراكض، لا بالقمر الهادئ والمحتشم الذي يزور منام الناس الأبرياء، وإنّما بالقمر المُنتزَع من السماء، منهزماً وناقماً، كأن تجبره بالقوّة ساحرات «ثيالي» على الرقص فوق العشب المرتعد.

فوق جبينها الصغير تقطن الإرادة العنيدة وحب الافتراس. في حين أنّ، أسفل هذا الوجه الذي ينمّ عن قلق، حيث مناخير رجراجة تستنشق المجهول والمستحيل، تنفجر، بأناقة لا تُفسَّر، ضحكةُ فم عريض، أحمر وأبيض ولذيذ، يجعلني أحلم بأعجوبة زهرة مدهشةٍ تتفتّح في الأرض البركانيّة.

ثمّة نساء يشوّقن المرء إلى قهرهن والتمتّع بهن، إلا أنّ هذه تحفّز على الموت ببطءٍ أسفل نظرتها.

الزحام

لم يتيسر لكل إنسان أن يستحم في حشد من الناس: إن التمتع بالزحام فنٌّ؛ ولا يستطيع القيام بعربدة حيوية، على نفقة الجنس البشري، سوى هذا الذي نفخت جنية فيه، وهو في مهده، طعمَ التنكّر والقناع، كراهية البيت وحب السفر.

حَشدٌ، وَحْدةٌ: مفردتان متعادلتان وقابلتان للتحوّل بالنسبة إلى الشعراء النشطين والغزيرين. هذا الذي لا يعرف كيف يجعل وَحْدته مكتظة، لا يعرف أيضاً أن يكون وحيداً وسط زحامٍ منهمكٍ في أشغاله.

الشاعر يتمتع بهذا الامتياز الذي لا نظير له، في أن يكون كما يشاء هو نفسه والآخر. مثل هذه النفوس التائهة التي تبحث عن جسد، يدخل، متى يشاء، شخصية أي كائن آخر. بالنسبة إليه وحده، كلُّ شيء فارغٌ؛ وإذا بدت أماكن مغلقة أمامه، فلأنها لا تستحق في نظره

يستمد المتنزّهُ المتأمل والمنفرد بنفسه ثمالةً فريدة من هذا الاتحاد الكوني. ذاك الذي ينجم بسهولة مع الزحام يتمتع بملذات محمومة، يُحرم منها الأناني، المنغلق على نفسه كخزانة، والكسول المحجوز كمحارة. الشاعر يتبنى، وكأنها خاصته، كل المهن، كل المتع وكل أشكال البؤس التي يتعرض لها بسبب الظروف.

إن ما يسميه الناس بالحب هو فعلاً شيءٌ صغيرٌ، محدود وضئيل، مقارنةً بهذا الفجور الفائق الوصف، بعهر الروح المقدس هذا الذي يستسلم بأكمله، شعراً وإحساناً، للطارئ الذي يتجلى، للمجهول الذي يمر.

من المستحسن أحياناً إعلام سعداء العالم، فقط لتحقير كبريائهم التافه للحظة واحدة، بأن ثمة سعادة أكبر وأفسح وأرفع من سعادتهم. مؤسسو المستعمرات، رعاة الشعوب، المبشرون المنفيون في أقصى العالم، يعرفون بلا شك بعض هذه الثمالة الغامضة؛ ومن المحتمل إنهم، في حضن العائلة الكبرى التي خلقتها عبقريتهم، يضحكون أحياناً من هؤلاء الذين يشفقون عليهم بسبب حظهم المضطرب وحياتهم العفيفة.

الغريب

- «قل، أيّها الإنسانُ اللغز، مَن تُحبّ أكثر؟ أباك، أمّك، أختك أو أخاك؟
- لا أب لي ولا أمّ، لا أخت ولا أخ.
- أصدقاءك؟

- هاأنت تستخدم قولاً بقي معناه مجهولاً لدي حتّى اليوم.
- وطنكَ؟
- إنّي أجهل في أي أرض يقعُ.
- الجمالَ؟
- لأحبيته تلقائياً، لو كان رباً وخالداً.
- الذهب؟
- أكرههُ كما تكرهون الله.
- آه مَن تُحب إذنْ، يا أعجب الغرباء؟
- أحبُّ الغيومَ... الغيومَ التي تعبر... هناك... هنالك... تلك الغيوم الساحرة!»

العزلة

قال لي صحافي محب للبشر بأن العزلة مضرة للإنسان، وليدعم أطروحته، أخذ يستشهد، كما يفعل جميع السذّج، بأقوال آباء الكنيسة.

أعلمُ أن الشيطان يتردد بكل سرور على الأماكن الموحشة وأن روح الغدر والإثم تلتهب بإبداع في العزلة. لكن من المحتمل أن هذه العزلة لن تكون خطرة إلا للنفس الباطلة والتائهة التي تغمرها أهواؤها وأوهامُها.

من المؤكد أن ثرثاراً لذته العليا هي أن يخطب من منصه عالية أو منبر، يعرض نفسه للجنون في جزيرة روبنسون. لا أطالب هذا الصحافي بأن تكون له شجاعة كروزو، لكنني أطلب منه أن لا يصدر

حكماً على عشاق العزلة والغموض.

يوجد في أجناسنا المجعجعة أفراد يقبلون المقصلة بقليل من النفور لو سمح لهم أن يخطبوا في الجماهير من أعلى صقالة الإعدام غير خائفين أن خطبتهم ستقطعها في وقت غير مناسب طبول الجلاد.

لا آسفُ عليهم لأني أدرك أن خطاباتهم تأتيهم بلذات تساوي ما يجتنيه الآخرون من الصمت والخشوع؛ لكنني أحتقرهم.

أودُّ بالأخص أن يتركني هذا الصحافي اللعين ألهو على طريقتي. «ألا تحس مرة»، قال لي مدندناً بنبرة رسولية، «بالحاجة إلى مشاطرة الآخرين ملذاتك؟» انظروا إلى هذا الحسود الخفي. إنه يعلم إني أمقت ملذاته وها هو يتدخل في ملذّاتي! ياله من منكود ذميم.

قال لابروير في مكان ما: «شقاء كبير هذه اللاقدرة على الوحدة»، وكأنه يندد بكل أولئك الذين يتسرعون لينسوا أنفسهم في الحشد خائفين، بلا شك، من عجزهم عن تحمل أنفسهم.

ويقول حكيم آخر: «معظم شقائنا يتأتى من عدم قدرتنا على البقاء في غرفتنا». أظن أنه باسكال متذكراً في صومعة الخشوع والتأمل، كل أولئك الجزعين الذي يبحثون عن السعادة في الضوضاء والحركة، في دعارة أستطيع أن أسمّيها «أخوية»، إذا أردتُ أن أتحدث بلغة قرننا الجميلة.

المرآة

رجلٌ مخيفٌ دخل وأخذ ينظر في المرآة.

- «لمَ تنظر إلى نفسكَ في المرآة، وأنت لا تقدر أن ترى صورتك

إلاّ متقزّزاً؟»

أجابني الرجل المخيف: «إنّ الناس، يا سيدي، بناءً على مبادئ ١٧٨٩ الخالدة، متساوون في الحقوق. إذن، لي حقّ التمرّي، بلذة أو بتقزز، فهذا أمرٌ ينظر فيه ضميري وحده».

باسم التفكير السليم، كنتُ على حقٍّ، لكن من وجهة نظر القانون، لم يكن هو على خطأ.

الكلب والقنينة

- «يا كلبي الجميل، يا كلبي الجميل، تعال يا عزيزي توتو! اقترب، تعال استنشق هذا العطر الممتاز الذي ابتعته من أجود بائعي العطور في المدينة.»

اقتربَ الكلب، وهو يحرّك ذيله، وهذه علامة على ما أظن، عند هذه المخلوقات المسكينة، تدل على الضحك والابتسام، ووضعَ بفضول أنفه المبلل على القنينة المفتوحة، ثم أخذ، وهو يتراجع فجأة فزعاً، ينبح نحوي بأسلوب عتابي.

- «آه، أيها الكلب التعيس، لو كنتُ قد أهديتكَ علبة غائط، لشممتها بلذة ولربما لالتهمتها. وها أنت، يا من ليس جديرا بأن يكون رفيق حياتي، تشبه الجمهور الذي لا ينبغي أبداً أن تُقدَّم له العطور الرقيقة التي تغيظه، بل قاذورات أُنتقيَت بعناية.»

المرفأ

كلُّ مرفأ هو مثوى خلاب للنفس التي أنهكتها معاركُ العيش. رحابة السماء، تشكّلات الغيم المتقلّبة، تلاوين البحر الحرباويّة، إشعاع الفنارات، إنّه مَوْشورٌ ثر بما يكفي لتستأنس العينُ به من دون أن تضجر أبداً. فالأشكالُ الوثّابة لمراكب معقّدة التركيب يسمها التموّجُ بتَوَسان متناغم، تعين النفس على تكريس ذائقة الإيقاع والجمال. وفضلاً عن ذلك، ثمّة بالأخص، متعة غريبة لهذا الذي لم يعد له طموح ولا فضول، في أن يتأمّل وهو جالس في مطلٍّ أو متكئ على رصيف بحري، مجملَ حركات المغادرين والعائدين، الذين لا تزال لديهم قوّة الإرادة، والرغبة في السفر والإثراء.

كونوا ثملين

عليكم أن تثملوا إلى الأبد. هذا كلُّ ما هناك: إنّها المسألة الوحيدة. وحتّى لا تشعروا بأوزار الزمن الفظيعة التي ترهق كواهلكم وتحني ظهوركم، عليكم أن تسكروا بلا هوادة.

لكن بمَ؟ بالخمر، بالشِّعر أو بالفضيلة على هواكم. لكن اسكروا.

وإذا حدث أن استيقظتم، مرّةً، على دَرَجات قصر، أو على عشب مجرى ما، أو في وحشة غرفتكم الكئيبة، وقد خفّتَ النشوة أو آلت إلى الزوال، اسألوا الريحَ، الموجَ، النجمَ، الطيرَ، ساعةَ الحائط، كلَّ ما يجري، يعول، يدور، ينطق، اسألوها كم الساعة وستجيبكم الريحُ، الموجُ، النجمُ، الطيرُ، ساعةُ الحائط: «إنّها ساعة السكر

وحتّى لا تكونوا عبيدَ الزّمن المعذّبين، اسكروا، بالخمرة، بالشِّعر أو بالفضيلة، كما تشاؤون.

الحساء والغيوم

بينما صغيرتي الهوجاء تقدّم لي العشاء، طفقت أتأمّل من خلال نافذة صالة الطعام المفتوحة، التكوينات الهندسيّة المتقلّبة التي يصنعها اللّه من الأبخرة، أبنية اللامحسوس العجيبة. قلت لنفسي، عبر تأمّلي: «إنّ كلّ هذه الأطياف لهي جميلة تقريباً جمال عيني حبيبتي الجميلة، هذه الصُغَيْرة الهوجاء المريعة ذات العينين الخضراوين».

وإذا بي أتلقّى لكمة على ظهري، وسمعت صوتاً أجش وفاتناً، صوتاً هستيريّاً وكأنّه مبحوحٌ من كثرة الكحول، إنّه صوت حبيبتي الصغيرة العزيزة، يقول: «أتتناول حساءك يا... أيّها ال... تاجر الغيم؟»

ستيفان مالارميه

Stéphane Mallarmé

(١٨٩٨-١٨٤٢)

إن كانت قصائده النثرية الأولى تكشف عن تأثيرات بودلير وبرتران، إلا أن مالارميه يُعتبر صاحب ثورة شعرية خاصة به لا تقل عن ثورة بودلير الثانية المتمثلة في قصائده النثرية. وثورته هذه تتلخص في سعيه داخل اللغة إلى نسف ثنائية نظم/ نثر. ففي نظر مالارميه «ليس هناك نثر وإنما هناك الأبجدية ثم أبيات متراصة إلى حد ما: مسهبة إلى حد ما، فأنّى يوجد جهد في الأسلوب، يوجد نظم.» وفي الحقيقة أن كل ما كتبه مالارميه، حتى رسائله تكاد تكون أشبه بقصائد نثر: فأسلوبه يخضع لصرامة نحوية وتركيبية تنقيه من الكلام العادي. يقال أن مالارميه أنفَ، وهو في العشرين، من أن يرى الشعر يُدرَّس في الثانويات ويباع بطبعَات رخيصة. إذ في نظره «إن الشيء المقدس والذي يريد أن يظل مقدساً يتجلل بالسر.»

كتب مالارميه ما يقارب أربع عشرة قصيدة نثر وفي فترات متقطعة. لكنها تشكل العمود الفقري في محاولته تشذيب قصيدة النثر من رومانتيكية «أناه» الشاعر الذي من الآن فصاعداً سيتلاشى خلف الكلمات. والكلمات، في مشروع مالارميه، هي القضية الأولى. وها هنا يولد تنافرُ إغواء بين القارئ و النص، بين غرضية الشعر الاجتماعية مثلا وعدم قدرة الشعر على تلبية أي مطلب يبحث عنه القارئ؛ بين الكلمة كذات تعمل من أجل نفسها كإيقاع، كفكرة قائمة بذاتها وبين القارئ الساعي وراء مجرد لذة نغمية أو إلى جعل الكلمة مجرد وسيلة لمُثل يتصورها. والأروع أنه حتّى المثل التي تناولها بعض

قصائده النثرية تكشف عن استحالة التعبير. ولا مفر، إذن، من هذا الانشطار في اللغة بين نظم ونثر. لكنْ، لعلّ مخرجاً واحداً، تجلّى له في آخر حياته: «رمية نرد»، قصيدة البياض هذه التي «ربما يخرج منها شكل، معاصر، يسمح، لما كان لوقت طويل، قصيدة نثر... وأن يفضي، ربطنا الكلمات بشكل أفضل، إلى ما يمكن اعتباره قصيدة نقدية».

في الحقيقة، إنّ حياة مالارميه المسكونة بالأشياء الذاوية هي حياة الجملة الشعرية المسكونة بالعدم، ببياض الصفحة، ونضال هذه الجملة في التحرر من ظلال النظم ومن أحاسيس النثر العادية: الجملة الباحثة، في قبو التركيب وسلالمه المعقدة، عن نص تتحاشى فيه السرد. وقصائد مالارميه النثرية التي اعتبرَها ذات مرة «لاشيء»، تبقى الفترة الأكثر صموداً من فترات هذه الجملة المعاشة في فجر الكلام.

الظاهرة مستقبلاً

سماءٌ شاحبةٌ، فوق عالم من الهَرَم يتوارى، قد تمضي مع الغيوم: خرقٌ من أرجوان المَغيبات البالي تنحلُّ في نهر راكد عند أفق تكتسحه الأَشعّة والمياه. الأشجار تضجرُ، وتحت أوراقها المبْيَضّة (لا بغبار الطرق بل بغبار الزمن)، ترتفعُ خيمةُ عارض الأشياء الفائتة: فوانيس عدة تنتظر حلولَ الغسق فتنعش وجوهَ حشد من رجال تُعساء، غلبتهم الأمراض الأبدية وخطايا القرون، بالقرب مِن ضالعات معهم سقيمات حَبَالى بثمار بائسة ستفنى معها الأرض. في الصمت الجَزوع، صمت كلّ العيون المتضرّعة هناك إلى الشمس التي تغور، تحت الماء، بائسةَ الصرخة، كلامٌ يملك القلوبَ، ها هو نصّه: «ليس من لافتة تُتحفكم بالعرض الداخلي، لأنّه لا يوجد الآنَ رسّامٌ قادرٌ على منحه ظلاً كئيباً. أتيتُ بها حيّة (صانها العلم الأسمى عبر السنين) امرأة من سالف

الزمان. جنونٌ ما، في حالته الأولى، نقيّ السريرة، انتشاء ذهبيّ، شيءٌ لا أعرفُ ما هو سمّته شَعرَها، ينثني مع رشاقة النسيج مدارَ وجه ينوّره عُري شفتيها المضرّج بالدم. لها جسدٌ مكانَ الثياب العديمةَ الجدوى. والعينان الشبيهتان بحجر نادر، لا تضاهيان هذه النّظرة الناتئ بها لحمها الهنيء: من نهديها البازغين وكأنّهما مفعمان باللّبن الأبدي، والحَلَمتان نحو السماء، إلى فخذيها الناعمين المحتفظين بملح أوّل البحار». متذكّرين زوجاتهم المسكينات، الصُّلعاوات، المعتلاّت والمروِّعات، أقبل الأزواج متزاحمين: هنّ أيضاً، بدافع الفضول، كئيبات، يردن أن يَرَين.

عندما يكون الجميع قد تأمّل المخلوقَ الماجدَ، بقيّة باقيّة من عصر ما لعين أصلاً، فإنّ بعضَهم غيرُ مكترث، لأنّهم لَن يقدروا على الفهم، أمّا الآخرون، وهم ساهمو الوجوه، أجفانهم مخضّلة بالدموع الذاعنة، فينظر بعضهم إلى البعض الآخر؛ في حين أنّ شعراء هذه الأيّام، شاعرين أنّ عيونَهم المنطفئة تُضاء ثانيةً، سيتوجّهون إلى مصباحهم، مُخدّري العقل هُنَيهةً بمجد مبهم، مسكونين بالإيقاع ناسين أنّهم في عصر يدوم أطول من الجمال.

شكوى خريفيّة

مذ أن فارقتني ماريّا ذاهبةً إلى كوكب آخر - أيّهما، يد الجوزاء، الطائر، أم أنت يا فينوس الخضراء؟ - دمتُ أهوى العزلة. كم من أيّام طوال قضيتها وحيداً مع قطّتي. وبـ«وحيد» أعني بمعزل عن أيّ كائن مادي، فقطّتي رفيق سرّيّ، روحٌ، لذلك بوسعي القول إنّني قضيت

أيّاماً طويلة وحيداً مع قطّتي، ووحيداً مع أحد كتّاب «الانحلال اللاتيني» الأواخر؛ إذ أحببتُ، منذ أن لم تعد المخلوقةُ البيضاءُ موجودةً، بصورة غريبة ومُستَغرَبة، كلّ ما تختصره هذه الكلمة: سقوط. وهكذا فأنّ موسمي السنوي المفضّل، هو آخر أيّام الصيف المتراخية، التي تسبق الخريف مباشرة، أمّا في النهار، فإنّ الساعة التي أتنزّه فيها، هي عندما تهجع الشمس قبل أن تغيب، مصحوبة بأشعّة من نحاس أصفر على الحيطان الرماديّة، ومن نحاس أحمرَ على زجاج النّوافذ. كذلك، فإنّ الأدب الذي تنشد روحي منه لّذةً، سيكون الشعرَ المُحْتضرَ لآخر لحظات روما، ما دام أنّه لا ينمُّ بأيّة حال عن دُنُوّ البرابرة المجدّد الشباب، ولا يتحتع قطّ اللاتينيّة الصبيانيّة للنثر المسيحي الأوّل.

كنت أقرأ إذنْ واحدةً من هذه القصائد الأثيرة (التي تجذبني أطلاؤها التجميليّة أكثر من تورّد الصبا) ويدي تغور في فراء الحيوان الطاهر، عندما راح أحدُ الأراغن الجوّالة يشدو أسفل نافذتي بكل تراخ والتياع. كان العزفُ يجري في الشارع العريض المشجّر بالحَوْر التي تبدو لي أوراقُها، حتّى إبّان الربيع، كئيبةً منذ أنْ مرّت ماريّا من هناك، للمرّة الأخيرة، مع شموع طويلة. إنّها لفعلاً آلةُ أشجان: فالبيانو يتوهّج، والكمان ينير النياطَ الممزّقة، لكنّ الأرغن الجوّال، عند غسق الذاكرة، يجعلني أحلم مُيَئِّساً. الآنَ وقد هَبَّ يدندن بكل بهجة نغمةً شائعةً تبعث الحبورَ في قلب الضواحي، نغمة مألوفة، لا تجاري العصر: تُرى، من أين تأتّى للازمتها أن تؤثّر في نفسي، فتجعلني أبكي مثل أرجوزة رومانسيّة؟ لقد استأنيت في تذوّقها، فلم ألق من نافذتي بدرهم خشية أن أكلّف نفسي فأدركَ أنّ الآلة لم تغن وحدها.

قشعريرة الشتاء

ساعةُ «ساكس» الدقّاقةُ هذه، التي تؤخّر وتدقّ وسط أزهارها وآلهتها الثالثةَ عشرة، لِمَنْ يا ترى كانت تعود؟ فلتُراعِ، إنّها جاءت من «ساكس» مع ربات الماضي البطيئة.

(ظلالٌ فريدةٌ تتدلّى من الزجاج البالي)

ومرآتك البُنْدقيّةُ النموذج، عميقة مثل سيل ماء بارد مأطور بضفّة أفاع زال تذهيبُها، تُرى مَن تمرّى فيها؟ أواه، إنّي لموقنٌ أنّ أكثرَ من امرأة حَمّمتْ في هذا الماء خطيئةَ جمالها؛ إذ لو أطلتُ التحديق فيها لكنتُ رأيتُ طيفاً عارياً.

- يا لك من سافل، غالباً ما تردّد أقوالاً بذيئة.

(أرى أنسجةَ عناكب في أعلى الشاهقة.)

خزانتُنا أيضاً عتيقة جداً: تأمّلي خشبَها الكئيبَ كيف تضفي هذه النارُ عليه حمرةً؛ الستائرُ الباهتةُ نالتها رثاثةٌ كذلك، وقماش الأرائك المتحلّلة الدهان، والصور القديمة على الحائط وسائر أشيائنا القديمة؟ ألا يبدو لك أنّ، حتّى طيور البنغال والطائر الأزرق، قد بهتت ألوانها على مرّ الأيّام؟

(لا تفكّري في أنسجة العناكبَ التي ترتعد في أعلى النوافذ الشاهقة).

إنّك تحبّين كلَّ هذا، وذاك هو السببُ الذي مكّنني من العيش قربك. ألم ترغبي، أيّتها الأخت التي لها نظرة الأمس البعيد، بأنّه كان يجبَ أن تظهرَ، في إحدى قصائدي، هذه الكلمات «رونق الأشياء الذاويّة»؟ الحوائجُ الجديدةُ تُنفّرُك؛ فهي تخيفك، أنت أيضاً، بوقاحتها الصارخة، مما ستشعرين بالحاجة إلى استهلاكها، وهذا

صعب جداً على الذين لا يستطيعون الاضطلاعَ.

تعالي، اغلقي تقويمك الألماني القديم، الذي تقرأينه باهتمام، رغم أنّ مائة سنة مرّت على صدوره ولقد مات جميعُ ما يبشّر به من ملوك، أو، ممدّداً على السّجّاد الأثري، مستنداً إلى ركبتيك الكريمتين في ثوبك الحائل اللون، يا أيّتها الطفلة الساكنة، سأحدّثك طوال ساعات؛ فلم تعد ثمة حقولٌ والشوارع خوالٍ، سأحدّثك عن أثاثنا... أنت شاردة الفكر؟

(في أعلى النوافذ الشاهقة تُقَفقفُ أنسجةُ العناكب هذه).

وَسواس المُماثلَة (*)

أمنْ كلمات غير معلومة غنّت على شفتيك، أوصالٌ منبوذة لجملة عبثيّة؟ خرجتَ من شفّتي بإحساس حقيقي وكأنني جَناحٌ مسترسلٌ وخفيفٌ، منسرحاً فوق أوتار آلة، يحلُّ محلّه صوتٌ ناطقٌ لكلمات بنبرة هبوطيّة: «الماقَبْلُ الأخيرة» على نحو
الماقَبْلُ الأخيرَة

ينهي البيت و

ماتت

ينفصل عن

التوقّف المحتوم أكثر عبثاً في فراغ المعنى. خطوتُ بضع خطوات في

(*) فضلت أن أترجم Le démon بوَسواس عوضاً عن «شيطان.» لأن المعنى المراد هنا هو الهوس الذي يسيطر على الذهن حدّ الشعور كأن شيطاناً يحرك الأمر. وأعتقد أن «وسواس» يؤدي معنى الشيطان وفي الوقت ذاته القلق الهوسي.

لشارع فميّزت في رنّة «ما» وترَ الآلة الموسيقيّة المشتدّ الذي كان منسياً
الذي كانت الذاكرة الجليلة قد مسّته فعلاً بجَناحها أو بسعفه و،
صبعي على حيلة اللُّغز، ابتسمتُ ومتمنّياً أماني فكريّة طفقتُ أتلمّس
أملاً مختلفاً. عادت الجملة، تقديرياً ومتخلّصةً من سقوط سابق
ريشة أو غُصْن، مسموعةً من الآنَ فصاعداً عَبرَ الصوت، إلى أنّ باتتْ
في نهاية المطاف بمفصلها وحدها، لتحيا من شخصيتها هي. أخذتُ
(غيرَ مقتنع بإحساس) أقرأها في نهاية بيت شعريّ و، مرّةً، كمحاولة،
وفّق بينها وكلامي، لا ألبثُ أنطقها بعد «ماقَبْل الأخيرة» بصمت أجِدُ
فيه لذّةً مضنيّةً: «الماقَبْلُ الأخيرة» ووترُ الآلة، من كثرة امتداده في
لنسيان على رنّة «ما»، قد انكسر بلا شك، فأضفتُ بأسلوب ابتهاليّ:
«ماتت». لم أكف عن العودة إلى أفكار مفضّلة، متعللاً، حتّى أهدئ
نفسي، بأنّ ما قبلَ الأخيرة لهو، يقيناً، مصطلح معجميّ يدلّ على
المقطع قبل الأخير للألفاظ، ويمكن تفسير ظهورها كبقيّة جهد لغويّ
لم تُنكَر كلّياً، جُهد تنتحب خللَه يومياً حاستي الشعريّة النبيلة لتوقّفها:
الرنينُ عينه ومظهرَ البهتان الذي تتحمّله سرعة الإثبات السَّهْل، كانا
سببَ همّ شديد. ضائقاً بالأمر ذَرْعاً، صمّمتُ مُتمتماً بنبرة قادرة على
العزاء: «ماتت الماقبل الأخيرة، إنّها ماتت، فعَلاً ماتت الماقبل
الأخيرة اليائسة»، ظاناً بذلك إرضاء القَلَق، وليس دون الأمل السرّي
بدفنها في تضخّم الترتيل، عندما شعرت، يا لَلرعب - جرّاء سحر
متوتر وسهل الاستنباط - أنّ لديّ، ويداي يعكسهما بابُ المحل
المزجّجُ تؤدّيان حركات مُداعَبة تهبطان فوق شيء ما، الصوتَ ذاته
(الأوّل، الذي كان الوحيدَ قطعاً).

لكنّ اللحظة التي يحلُّ فيها تدخّلُ ما فوق الطبيعة الذي لا يُعترَض
عليه، وبدايةُ انقباض نفْس يحتضرُ تحته فكري الذي كان سيّداً منذ

حين، هي عندما، رافعاً عيني، رأيتُ، في شارع تجّار التحف والعاديّات الذي سلكته بحكم الغريزة، أنّني كنت أمامَ محل عوّاد يبيع آلات موسيقية عتيقة معلّقة على الحائط، و، على الأرض، سَعَفٌ أصفرُ وأجنحة منزوية في الظل، لطيور غابرة. لذتُ بالفرار، كمثل شخص غريب ربّما حُكم عليه أن يلبس ثوبَ الحداد من أجل «ما قبل الأخيرة» التي لا يمكن تعليلها.

حين، هي عندما، رافعاً عيني، رأيتُ، في شارع تجّار التحف والعاديّات الذي سلكته بحكم الغريزة، أنّني كنت أمامَ محل عوّاد يبيع آلات موسيقية عتيقة معلّقة على الحائط، و، على الأرض، سَعَفٌ أصفرُ وأجنحة منزوية في الظل، لطيور غابرة. لذتُ بالفرار، كمثل شخص غريب ربّما حُكم عليه أن يلبس ثوبَ الحداد من أجل «ما قبل الأخيرة» التي لا يمكن تعليلها.

جان أرتور رامبو

Jean-Arthur Rimbaud

(١٨٥٤-١٨٩١)

«كان العقل الكوني يلقي على الدوام أفكارَه بشكل طبيعي. كان الناس يجمعون بعض ثمار الدماغ هذه، وانطلاقاً منها يعملون ومنها يكتبون كتباً: وهكذا استمرت الأمور، الإنسان لا يشتغل على نفسه، ذلك أنه لم يكن قد أستيقظ بعد، ولم يكن قد أوغل تماماً في الحلم الكبير. موظفون، كتّاب: أما المؤلف، المبدع الشاعر، فهذا الإنسان لم يوجد قط! أول ما يدرسه الإنسان الذي يريد أن يكون شاعراً هو أن يعرف نفسه معرفةً كلّية؛ أن يبحث عن نفسه، يتفقّدها، يغويها، يتعلمها. وحالما يعرفها عليه أن يرعاها... أقول أن على المرء أن يكون رائياً. عليه أن يجعل من نفسه رائياً. فالشاعر يجعل من نفسه رائياً عبر اختلال مدروس طويل هائل لكل الحواس. لكل أشكال الحب، الألم، الجنون. يبحث بنفسه، يستنفد كلّ السموم في نفسه ولا يحتفظ منها إلا بالجوهر. عذابٌ لا يوصف يحتاج فيه إلى كلّ الإيمان، إلى كل القوّة الخارقة، حيث يُصبح بين الجميع، المريض الأكبر، المجرم الأكبر، الملعون الأكبر، والعليم الأسمى، لأنه يدرك المجهول، إذ أنه قد يثقّف نفسه، الغنية من قبل، أكثر من أيّ كان، لأنه يصل إلى المجهول، وعندما، وقد جُنّ، ينتهي إلى ما يعمي بصيرته عن رؤاهُ، يكون قد رآها. فليمت في وثبته بالأشياء الخارقة التي لا اسم لها! ... الإنسانية كلّها في عهدته، حتّى الحيوان. عليه أن يجعل اكتشافاته، تُشم وتُحس وتُسمع. فإذا كان الشيء الذي أتى به من هناك له شكل، أعطى شكلاً، وإذا كان بلا شكل، أعطى اللاشكل. المسألة هي أيجاد

لغة، وبما أن كل كلام فكرةٌ، فإن زمن اللغة الكونية آت... » هكذا شخص رامبو المشروع الشعري الحقيقي، وذلك في «نثر حول مستقبَل الشعر» الذي كتبه على شكل رسالة (انظر ترجمتها الكاملة، قام بها محمد شعيرات، في «فراديس» عدد ٦/٧، نوفمبر ١٩٩٣) وهو في السابعة عشر من عمره. لقد كتب رامبو، في فترة لا تتجاوز الخمس سنوات، أكثر الأعمال الشعرية التي تغذت منها أجيال وأجيال، ثم تخلى عن كل شيء. وقد كتب رينيه شار تحية إلى رامبو جاء فيها: «. . «حسناً فعلت بذهابك، يا رامبو! سنواتك الثماني عشرة الخارجة على الصداقة، على سوء النيّة، على بلاهة شعراء باريس مثلما على دندنة النحلة العقيمة لعائلتك الشبه مخبولة، حسنا فعلت بتشتيتهم في رياح عرض البحر، برميهم تحت شفرة مقصلتهم المبكرة. كنت على حق في هجران شوارع الكسالى، مقاهي القرائح السيّالة، مفضلا جحيم البهائم، مخالطة المخادعين وتحيات البسطاء... حسنا فعلت يا رامبو! فنحن قلة نؤمن من دون أي حاجة إلى برهان بالسعادة الممكنة معك. »

يمكن القول أن رامبو هو الممهد الأول لقصيدة النثر السوريالية. فهو أول من أنتبه إلى أن الحداثة الشعرية التي تجلت في قصائد نثر بودلير، تحتاج إلى لغة جديدة متحررة كلياً ليس من «المتطلبات المنطقية ومن القيود النحوية والعروضية» فحسب بل كذلك من «التراكيب والصياغات التي تهبنا إياها جاهزةً عاداتُنا النحوية». قصائد رامبو النثرية خصوصاً في «إشراقات» تعلّمنا بأن قوة قصيدة النثر لا تتراءى من خلال كلمة أو صورة ولا من خلال معنى عام، وإنما هي تكمن في «عدم الترابط التناغمي» هذا (على حد عبارة بول فاليري)، في نظام مستتر يربط بين جمل خاطفة. وها هنا يكمن اللغز الخلاق لقصيدة النثر. «إشراقات» رامبو تقدم لنا، كما كتبت سوزان برنار، «توليف المبدأين الرئيسيين (الهدام والبنّاء أو - إذا شئتم - الفوضوي والفني) لقصيدة النثر: لقد وجد رامبو نقطة التوازن بين نثر جد مائع وجد «نثري» عند بودلير، وتناظرات جد شكلية ومصطنعة عند برتران، واعطى قصيدة النثر - المكثفة والسريعة - علامة نبلها الشعري. »

مع رامبو، قصيدة النثر أخذت وجهةً لم يُسبق إليها، فقد شحنها بصور لم تطف بوهم شاعر سابق، جاعلاً منها شظايا متطايرة من حُمم المجهول فوق الصفحات، مجازاً مرسلا من سماء لغة جديدة لن تعود فيها القصيدة إيقاعَ

بعد الطوفان(*)

حالما همدتْ فكرةُ الطوفان،

وقف أرنبٌ وسط البرسيم والأزهار ذات التويجات الجرسية المتأرجحة، وصلّى لقوس القُزَح من خلال شبكة العنكبوت.

يا لَلأحجار الكريمة التي كانت تتخفّى، - والأزهار التي رنتْ لتوّها.

في الشارع الرئيسي القذر، أقيمت الأكشاك وأُجريت القوارب إلى البحر ذي التدرجات العالية كما في الرواشم القديمة.

عند «الملحية الزرقاء» جرى الدّم - عبرَ المسالخ، في السيركات، حيث امتقعت النوافذ بخَتْم الله[1] جرى الدم والحليب.

القنادسُ بَنَتْ. دخانُ «المازغرانيين» تصاعدَ في المقاهي[2]

في البيت الزجاجي الكبير الذي ما زال يرشحُ، نظر إلى الصور الساحرة أطفالٌ في حَداد.

اصطفق بابٌ ما؛ وفي ساحة الدسكرة، طوّح الصبيّ الصغير بذراعيه؛ دوّارات الريح والديوك على الأبراج في كل مكان، تحت وابل ساطع من بَرَد المطر، فَهِمَتْهُ.

مدام X نصبت بيانو في جبال الألب. على مذابح الكاتدرائية المائة ألف، احتُفِلَ بالقدّاس وتناولات القربان الأولى.

(*) باستثناء «ملوكية» التي هي من ترجمتي، جميع قصائد رامبو المختارة هنا هي من ترجمة سركون بولص بالاشتراك معي، وقد نشرت سابقاً في العدد ٦/ ٧ من «فراديس» (١٩٩٣).

١ . «ختم الله» هو القوس قزح الذي هو رمز العهد بيننا وبين الله بإعادة الحياة من جديد بعد الطوفان.

٢ . «مازغران» تعني القهوة الخفيفة التي تقدم في قدح كبير وليس في فنجان كما هو معروف، إذ يضاف ماء كثير. يعود أصل الكلمة إلى قرية مازغران في الجزائر.

القوافلُ أقلعتْ. وشُيِّد «أوتيل سبلنديد» في فوضى الجليد وليل القطب.

طويلاً بعد ذلك سمع القمرُ بنات آوى تتشاكى عبر صحارى الصعتر، وأناشيد الرعي[1] في قباقيبها تُهَمْدِرُ في البستان. ثمَّ، في الدوحة البنفسجية، المتبرعمة، أخبرتني يوخارَيس[2] بحلول الربيع.

انبجسي، أيتها البِرْكة - أزبدي، انحدري على الجسر وانسكبي فوق الغابات؛ أيتها المَلاءات السود والأراغن، البروق والرعد، شُبّي وتدحرجي؛ ارتفعي أيتها المياه والأحزان وأطلقي الطوفانات من جديد.

فمنذُ انحسارها - يا للأحجار الكريمة التي دُفنت والأزهار المتفتّحة! - أيُّ مَلال - والملكة، الساحرةُ التي تُشعلُ جمرَها في آنية الفخّار، لن تقبل أبداً أن تحكي لنا ما تعرفهُ، ذاك الذي ندريه.

صوفيّة

على مَيْلة المنحدر ترفلُ الملائكةُ في أرديتها من الصوف بين مراعي الفولاذ والزمرّد.

مروجٌ من لهيب تثبُ إلى قمّة الرابية. إلى اليسار، رُغام السّنَمة الذي داس عليه كلُّ السّفّاكين وكلُّ المعارك، ترسّمُ منحناها كلّ جَلَبة

---

١. Églogue شعر رعوي، جنس أدبي يتقرى أحداث الحياة الريفية، كتلك التي كتبها فيرجيل. هنا تلميح يستعيد ذكرى الأزمنة البدائية لما بعد الطوفان مباشرة.

٢. Eucharis حورية الجمال كفينوس، وأيضاً تعني الأزهار على شكل نجمة بيضاء ولها رائحة طيبة تشير إلى الربيع: إذن، ربة الجمال التي تخبرنا عبر تشخصنها كأزهار لها عطر رائع، بحلول الربيع.

محمّلة بالنكبات. خلف السَّمة التي على اليمين، خطُّ المشارق، التقدُّم(١).

و، بينما يتكّون الشريطُ في أعلى الصورة من الوشيش اللولبيّ والمتوثب لمحار البحار البشريّة والليالي، تتحدّرُ الحلاوةُ الزَهريّةُ للنجوم وللسماء وللبقيّة، إزاء المنحدر، تلقاء وجوهنا، مثل سلّة - وتحيل الهاويةَ، في الأسفل، فاغمةً(٢) وزرقاء.

بربريّ

بعدَ الأيّام، الفُصول، الكائنات، والأقطار بوقت طويل، رايةٌ من اللحم الدامي على حريرَ البحار والوَرود القطبيّةَ (إنّها غير موجودة).

بارزاً من عَجيج البطولاتَ العتيق - الذي ما زال يهاجمُ القلبَ والرأس - بمنأىً عن السفّاحين العتاق.

آوه! رايةٌ من اللحم الدامي على حرير البحار والورود القطبيّة؛ (إنّها غير موجودة).

يا للّذائذ!

مجامرُ تمطرُ زخّات صقيع أبيض - يا للّذائذ! - تلك الحرائق في مطر الرّيح الماسيّة يقذفَها قلبُ الأرض المتفحّم من أجلنا إلى الأبد - أيّها العالم!

(بعيداً عن التقهقرات القديمة والشُعَل القديمة التي يسمعها، التي

---

١. تجنبا للخلط والتشويش اللذين تركيهما كلمة التقدم في حالة الجمع: التقدمات، كما يراد في القصيدة، أرتأينا وضعها بالمفرد.

يُحسّها الواحد)

مجامرُ وزَبد. موسيقى، تطوّحاتُ المهاوي واصطدام ذؤابات الثلج تلقاءَ النجوم.

يا للّذائذ، يا عالم، يا موسيقى! وهنا، الأشكال، العَرَق، العيون والشعر الطويل، تطفو. ودموع بيضاء تغلي - يا للّذائذ! - والصوت الأنثويّ النازل إلى قاع البراكين والمغاور القطبيّة.

الراية...

صَحْوةُ السُكْر

أيا خيري! يا جمالاً هو لي! الأجواق الشنيعة حيث لا تنالني عَثْرة! مخلَعةُ التعذيب الخلاّبة![1] ليحيَ العملُ الذي لا يصدّق والجسدُ العَجيب، للمرّة الأولى! لقد بدأ بضحك الأطفال، وبه سينتهي. سيبقى هذا السُّمّ في كلّ عروقنا، حتّى إذا عيدَ بنا، باستدارة من موكب الأجواق، إلى اللاتناسق القديم. آه! دعونا الآن، ونحن الأجدر بكلّ هذه العذابات! نجمّع بكل ما فينا من حُميّا هذا الوعد الفائق للبشريّ المنجَز لأجسادنا وأرواحنا المخلوقة: هذا الوعد، هذا الجنون! الأناقةُ، المعرفةُ، العنفُ! لقد وُعدنا بأن تُدفنَ شجرةُ الخير والشرّ في الظلام، بأن تُنفى مراسيمُ الشرف الباغية ليتسنّى لنا أن نأتي بحبّنا النقيّ

1. chevalet التي تعني اليوم الحامل الخشبي الذي يوضع عليه اللوح الذي يرسم عليه الرسام. لكنها كانت تعني أيام رامبو: آلة تعذيب. مما اضطر المسؤولين عن الطبعة الشعبية لكتاب رامبو في غاليمار وضع إشارة لإفهام القارئ المعاصر خصوصاً الطلبة، بأنها في هذه

جداً. بدأ هذا بمقدار معيّن من القرف وينتهي - لعجزنا عن القبض على الأبدية فوراً - ينتهي بتبدّد العطور.

ضَحِكُ الأطفال، احترازُ العبيد، تقشّفُ العذارى، رعبُ وجوه هذا المكان وأشيائه، مباركةٌ أنت بذكرى هذه السهرة. بدأت بكلِّ فظاظة، وهاهي ذي تنتهي بملائكة اللّهب والجليد.

يا سهرة سكْر صغيرة، قُدِّسْت! حتّى إذا كان من أجل القناع الذي وهبتنا أيّاه. نشهَد لك، أيّتها الطريقة! لن ننسى أنّك بالأمس مجدّت أعمارَنا كلّها. نحن نؤمنُ بالسُّمّ. نعرفُ كيفَ نعطي حياتَنا كاملةً كلَّ يوم.

هذا هو زمانُ الحشّاشين.[١]

مَلَكيّة

ذات صباح، في بلد شعبُه جدّ وديع، كان رجلٌ وامرأةٌ رائعان يصرخان في السّاحة العامّة: «أيّها الأصدقاء، أتمنى لها أن تُصبحَ ملكةً»! «أريد أن أكون ملكةً»! ضحكت واضطربت. كان يتحدّث مع أصدقائه عن إفشاء ما، عن محنة مرّت. لم يتمالكا نفسيهما فاستند

١. إن كلمة assassin تعني في قصيدة «بربري» السفّاح، وما يريده رامبو عندما يقول في نفس القصيدة: «بمنأى عن السفّاحين العتاق» هو بمنأى عن العنف البربري. أما في قصيدة «ضحوة السكر»، فإن هذه الكلمة تبدأ بحرف كبير Assassin الحشاشين. إذن، ثمة تحذير يريدنا رامبو أن نأخذه في نظر الاعتبار: بقدر ما تمثل «ضحوة السكر» ليلة باخوسية، فهي أيضاً نداء معارضة يدعو إلى الدفاع عن الحشاشين الذين كانوا يستعملون السم في اغتيالاتهم، مما اشتقت منهم كلمة «قتلة». وخير دليل على هذا هو السطر التالي: «نحن نؤمن بالسم. نعرف كيفَ نعطي حياتَنا كاملةً كلَّ يوم/ هذا يوم زمان الحشاشين.» ناهيك أن معظم دارسي شعر رامبو أكدوا هذا.

أحدهما إزاء الأخر .

وفعلاً كانا مَلكين طوال صباح بأصله علّقت فيه الجداريات القرمزيّة على البيوت، وطوال الأصيل بينما كانا يشقّان طريقهما صوب بساتين النخيل .

مدنٌ

مدنٌ هي! هو ذا شعبٌ نُصبَت من أجله أليغينات الحلم[1] ولبناناتُهُ هذه! أكواخٌ من كريستال ومن خشب تدرجُ على سكك وبكْرات لا تُرى . فوهات البراكين القديمة المحاطة بعمالقة ونخيل نحاسي تهدر ميلودياً وسط اللهيب . عبر الأقنية المعلّقة فوق أكواخ الجبال، تضجُ أعياد الحب . صيحاتُ قنص النواقيس عبرَ المعابر تعلو . أفواجُ من المنشدين المَردة تهرعُ بأردية وبيارقَ وهَاجة كأنوار الذرى . ومن فوق منصّات وسط المهاوي أكثرَ من رولان[2] يبوّق بسالتهُ . على المَماشي الممتدّة فوق الهاوية، وعلى سقوف الحانات، توقُّدُ السماء يزين الصواري بالأعلام . انهيار شعائر التأليه[3] يلتحق بالحقول الأكثر علواً حيث تهيم قنطورسات[4] سيرافيّة بين الانهيارات الثلجية . وفوق مستوى غوارب الموج، بحر يُهيجُهُ ميلاد فينوس الأبدي، محمّلاً

---

١ . Alleghanys سلسلة جبال في أميركا الشمالية . لبنانات جمع لبنان .

٢ . Roland أحد محاربي شارلمان .

٣ . Apothéose هي شعائر التأليه التي تجري عادة عند موت امبراطور أو بطل، أي أن ينال نصيباً من الربوبية فيُبعث في السماء .

٤ . Centauresse القنطور أو القنطورات جماعة من الوحوش البرية بظن عادة أن لها

بأساطيل كوراليّة وغمغمة اللآلىء والمحار النفيس -يكفهرُّ البحر أحياناً بإيماضات قتّالة. على السفوح حصادات أزهار، ضخمة كأسلحتنا وكؤوسنا، يعلو خوارُها. مواكب جنيّات من «الماب»[١] في أثواب صهباء بلون الزعفران والعقيق، تصعدُ من الوهاد. هناك، في الأعلى، ترضع الغزلانُ وأقدامها في الشلال والعوسج، من ثدي ديانا. باخوسيات[٢] الضواحي ينتحبن، والقمر يضطرم ويعوي. فينوس تدخل كهوف الحدّادين والنسّاك. أسراب النواقيس البلَدية تتغنى بأفكار الشعوب[٣]. من القصور المشيَدة بالعظام تنبثق موسيقى لم تُعرف من قبل. كلّ الأساطير تتكامل وفي البَلْدات تتسارع الأيائل[٤]. جنّةُ العواصف تتهاوى. يرقص المتوحشون بلا كلال لعيد الليل. وثمّة ساعة. سرتُ فيها وسط الزحام في شارع ببغداد حيث كانت زُمرٌ تهزج بغبطة العمل الجديد، في نسيم مبهظ، سارحاً من دون أن أقدر على تفادي أشباح الجبال الخرافية، حيث تمَّ التلاقي.

أيّة أذرع طيّبة، أيّةُ ساعة جميلة ستعيدُ إليَّ هذه المنطقة التي تجيء منها نَوْماتي وأوهى حركاتي.

---

١. Mabs ملكات الجن في الأساطير الأرثرية.

٢. Bacchantes عذارى الإله ديونيزوس رب الخمر، واسمه الآخر باللاتيني باخوس، يستولي عليهن جنون من النشوة أو الوجد.

٣. Beffroi برج ناقوس لكن ما إن يقرع حتى يتسارع سكان المدينة للاجتماع في البلدية. إنه نصب البلدية بامتياز وهو العلامة الخاصة بحرية المدن.

٤. Elans تعني أيضاً «سورات» أو حمّيات. وهنا تكمن إعجازية اللغة الرامبوية في استغلال شفافية المعنى لإعطاء امكانات تفسير متعددة للقصيدة.

بول كلوديل

Paul Claudel

(١٩٥٥-١٨٦٨)

وضع بول كلوديل كتابين عن إقامته في الصين واليابان: «معرفة الشرق» و«الطائر الأسود في بلاد الشمس المشرقة». كلاهما ينطوي على نصوص نثرية. استطاع كلوديل، خصوصاً في «معرفة الشرق» أن يصهر أساليب الذين أثروا فيه كمالارميه وبالأخص شغله اللغوي، رامبو وديناميكيته الاستشراقية. يضم هذا الكتاب كل ما تحتاجه قصيدة النثر من عناصر شعرية: الأسلوب المكثف، الشغل اللغوي الموزون بدقة، الطريقة التي يُفتتح بها ويقفل كل نص، التوتر، الجزاف الذي ينقذ النص من السقوط في خانة الانطباعات. باختصار، قصيدة النثر هنا كاملة لا ينقصها أي شيء.

المطر

من خلال النافذتين أمامي، والنافذتين عن شمالي، والنافذتين عن يميني، أنظرُ، وأسمعُ بأذنيّ المطر يسقط بغزارة. أعتقدُ أنّه ربع ساعة بعد الظهيرة: حواليّ ماءٌ ونور. أغمس قلمي في الدواة، وبينما أنا أتمتع بأمان احتباسي الداخلي، المائي، كحشرة في لبّ فقّاعة هوائية،

أكتب هذه القصيدة.

ليس رذاذاً هذا الذي يسقط، ليس مطراً فاتراً ومشتبهاً فيه. الغمام يفاجئ الأرضَ عن قرب، ويهوى عليها بخشونة وشدّة، هجوم ضارٍ وعنيف. يا له من برد، أيّتها الضفادع، أنا حتّى نسينا، في تراصّ العشب الندي، البركة! لا خوف من أن يتوقّفَ المطرُ؛ فهذا وفير، مُرض. فهو جد عطشان، يا أخواني، مَنْ لا تُشفي غليله هذه الكأس المترعة المدهشة. الأرض اختفت، البيتُ انغمرَ، الأشجار الغاطسة تجري، النهر نفسُهُ الذي يحدُّ أفقي كبحر يبدو غريقاً. سَرعانَ ما يمرُّ الوقتُ. وأنا ألقي السمع، لا لانفلات أية ساعة، أتأمّل نغمة المزمور المحايدة والتي لا تُعد.

بيد أن المطرَ توقف في آخر النهار، وبينما الغيم المتراكم يهيئ هجمة أشرّ اكفهراراً، مثل «إيريس» التي تتساقط من قمة السماء نُزُلاً في ميدان الوغى، هاهو عنكبوت أسود معلّقٌ من دُبُره، ورأسه متدلٍّ إلى أسفل، يقف وسط النافذة التي فتحتها، تُشرف على أوراق الحَور، على شمال له لون قشرة الجَوْز. لم يعد ثمة ضوء، لابد من إضاءة المصباح. تكريماً للعواصف أريقُ قطرة الحبر هذه.

الأرض مرئية من البحر

قادمةً من الأفق، واجهت سفينتنا «رصيف العالم»، والكوكب الطالع يفتح أمامنا بناءه الجسيم. وأنا أصعد على عبّارة، في الصباح المزيّن بنجمة كبيرة، تجلت في عيني الأرض جد زرقاء. القارة، من أجل الدفاع عن «الشمس» ضد تتبع «المحيط» المتحرك، تقوم بعمل

واسع من تحصيناتها؛ الفجوات تنفتح على الريف السعيد. نسير وقتاً طويلاً، وفي عز النهار، طوال حدود العالم الآخر. سفينتنا، وهبوب الرياح تسيّرها، تنطلق وتثب فوق الهوة المطاطة، ضاغطة بكل ثقلها. وقعتُ في فخ اللازورد، وملتصقٌ به كبرميل. مأسورا باللانهاية، معلقاً بتقاطع السماء، أرى من تحتي الأرضَ كلّها مظلمة تنتشر كخريطة، العالمَ مهولاً ومتواضعاً. لا مفر من الانفصال. الأشياء كلها بعيدة عني، الرؤية فقط تربطني بها. ما من أحد أبداً سيمكنني من تثبيت قدمي على الأرض الوطيدة، من بناء مسكن بيدي من الحجارة والخشب، من تناول في وئام الأطعمة المطبوخة في الموقد المنزلي. سندير قريباً حيزومنا حيث ما من شاطئ يعترضه، ولن يكون تقدُّمُنا، بفضل العدة الهائلة من الأشرعة، مُعلَّماً إلا بأضوائنا الجانبية.

رسم

فليثبّتوا لي قطعة الحرير هذه من أركانها الأربعة، فلن أرسم فيها السماء أبداً. فلا البحرُ ولا شواطئُه، لا الغابة ولا الجبال ستغوي فيها فنّي. لكن من فوق إلى أسفل، من طرف إلى آخر، سأرسم فيها الأرضَ بيد خشنة. حدود المقاطعات، وتقسيمات الحقول ستكون كلّها مرسوّمة فيها بالضبط، هذه التي بدأ فيها الحرث سلفاً، وتلك حيث لا يزال فوْجُ حُزم القمح منتصباً. لن ينقص الإحصاء شجرةً واحدة، فأصغر بيت سيكون مصوّرًا بمهارة غير متصنّعة. وإنْ ينظر المرءُ بشكل جيد سيميز الناس، فذاك، المظلة في اليد، يعبر جُسراً حجرياً ذا حنية واحدة، وتلك تغسل ثيابها في البركة، الكرسي الذي

يتقدم محمولا على أكتاف حامليه، وهذا الحارث الصور الذي يشق، طوال الأخدود، أخدوداً آخر. تخترق اللوحة من ركن إلى آخر طريقٌ طويلةٌ يحفُّ جانبيها صفٌ مزدوج من أشجار الصنوبر، وفي إحدى هذه الخنادق الدائرية حيث، عوضاً عن الماء رقعة لازورد، نرى ثلاثة أرباع قمرٍ أصفر بالكاد.

فكتور سيغالين

Victor Segalen

(١٩١٩-١٨٧٨)

اعتباراً من عام ١٩٠٩ أغرق فكتور سيغالين في درس الحضارة الصينية . وما إن أتقن لغتها حتى شرع في إجراء أبحاث معمّقة عن النصب القديمة للإمبراطورية الصينية . وباستثناء ما كتبه من دراسات جمالية عن هذه الحضارة ، فإن فكتور سيغالين كتب مجموعة من قصائد نثر فذة تحت عنوان «أنصاب» المستوحاة من النصب الصيني المحدد بلوح حجري منتصب ومحفورة عليه عبارة ما ، وغالباً ما يصادفه المسافرون على جانب الطريق ، في فناء المعابد ، أو أمام المقابر . عدد من النقاد يرفض أخذها كلّها كقصائد نثر لأنها تعتمد أحياناً على الفخامة والنبرة البلاغية التي نجدها في الآية .

مديح الغياب وسلطته

لا أطالب أبداً أنْ أكون حاضرا ، أنْ أصل فجأةً ، أنْ أظهر بلحمي وشحمي ، أو أنْ أحكم عبر الثقل الواضح لشخصي .

ولا أنْ أجيب ، بصوتي ، الرقباء ؛ بعيني القاسية ، المتمردين ؛ وبإيماءة ، الوزراء المذنبين ، التي ستَدَكْدلُ رؤوسهم من أظافري .

إني أحكم عبر سلطة الغياب المدهشة. قصوري المائتان والسبعون، المحبوكة بعضها ببعض بأروقة كمداء، تمتلئ فقط بآثاري المتناوبة.

موسيقى من كل نوع تُعزف على شرف ظلي؛ وضباط يحيون كرسيَّ الفارغ؛ ونساء يعرفن كيف يقدرن شرف الليالي حيث لا أتنازل.

عديل الجن الذين لا يمكن ردّهم لأنهم غير مرئيين، لن يعرف أيُّ سلاح أو سم مدركي.

عاصفة متينة

احملني فوق موجك العاتي، أيها البحر المتجمد، البحر الذي لا مدّ له؛ عاصفة متينة مُغلقة السحاب المتسارع وآمالي. أن أثبّت بحروف لائقة، أيها الجبل، شموخَ بهائك.

العينّ، متقدمةً الرجل على الطريق الصاعدة، تروّضك بصعوبة. جلدك خشنٌ. هواؤكَ رحيب ينحدر مباشرة من السماء الباردة. وما وراء الحد المرئي، قمم أخرى ترفع شعابَكَ. أعرف أنك تضاعف الطريق الذي يجب تجاوزه. إنك تحشد الجهود كالحُجّاج الذين يكوّمون الحجر: ثناءً.

ثناءً لعلوك، أيها الجبل. دع طريقي يكون مشقةً، درباً وعراً وقاسياً؛ دعه يتعرّجَ عالياً.

تاركاً إياك إلى السهول، علَّ أن يكون لها، ثانيةً، جمالٌ من أجلي.

الحرفيون الأردياء

هاهم، في دور السّماء الثماني والعشرين: المنوال المزدان بالنجوم الذي لم يغزِل حريراً؛

الثور الموشّى بالنجم، المشدود من رقبته، والذي لا يستطيع أن يجرّ عربته؛

الشبكة المعقودة بآلاف العقد المنسوجة بإحكام حتّى تقع في أسرها الأرانبُ الوحشيّةُ، ومع هذا لم تأسر أيّاً منها؛

المنخلُ الذي لا يذرّ القمحَ، الملعقةُ التي لا تُستعمل حتّى لقياس الزّيتَ!

وأهلُ الأرض الحرفيون يتّهمون السّماويين بالدجل وبعدم القدرة.

الشاعر يقول: إنّهم يشعّون!

مكتوب بالدم

لم يبق في قوس صدرنا منزع. لقد أكلنا خيولَنا، طَيرنا، فئراناً ونساءً، وما زلنا جائعين.

المهاجمون يسدّون كُوى السور. إنّهم آلاف مؤلّفة، ونحن لا نتجاوز الأربعمائة.

لم يعد في مقدورنا لا شدّ الأقواس ولا رشقهم بسيل من الشتائم، سوى أن نصرَّ أسنانَنا رغبةً في عضهم.

لقد عيل صبرنُا حقاً. على الإمبراطور، إذا تلطّف بقراءة هذا المكتوب بدمنا، أن لا يقترب أبداً من جثثنا.

يجب ألاّ يستحضر البتّة أرواحنا : نريد أن نعود أرواحاً شريرة من أسوأ الأنواع :
تلهّفاً إلى عضّ هؤلاء وافتراسهم .

ترتيلة للتنّين المضطجع

التنّين مضطجع : السّماءُ صفرٌ خواءٌ، الأرضُ ثقيلةٌ، الغيوم مضطربة؛ يخمد القمر والشمس نورَهما؛ للنّاس سمة شتاء لا يمكن تعليله .

يتحرك التنّينُ، فينفلق الضبابُ فوراً ويطول النّهارُ. طَلَلٌ مُغذٍّ يسدُّ الرمقَ. نتشي وكأننا في بدء ربيع غير مأمول .

ينتفض التنّين ويطيرُ، له الأفق الأحمرّ، رايتهُ؛ الرّيحُ كطلائع، والمطر الكثيف موكب خفير. اضحكوا أملاً تحت فرقعة سوطه الواخز: البرقُ.

أنتَ أيّها المُرهَقُ، انتبه، أيّها التنّين المضطجع! يا مُلَوْلباً! أيّها البطلُ الكسول النّائمُ في أحدنا، مجهولاً، خامداً، لم يُفصَح عَنه .

هاهنا تين، نبيذٌ دافئ. هاهنا دمٌ: كل، اشرب، تَشمّم: أرْداننا المرفرفة تناديك وكأنّها أجنحة ترفرف بقوّة .

انهضْ، افصحْ عن نفسك، لقد آن الأوان. اقفزْ بوثبة واحدة خارجنا، ولأجل أن تثبت بهاءكَ

اضربنا بذيلك الافعواني، اجعلنا سقماء بغمزة عينيك الضاويتين، لكن انتلق، انتلق خارجنا!

ماكس جاكوب

Max Jacob

(١٩٤٤-١٨٧٦)

ولد ماكس جاكوب في كامبير (مقاطعة بريتانيا) في الثاني عشر من تموز سنة ١٨٧٦ لعائلة يهودية. وذات ليلة من ليالي ١٩٠٩، تجلّى له المسيح في غرفته الباريسيّة، طالعاً فجأة من أيقونةٍ معلّقة على الحائط، مما دفع ماكس جاكوب إلى البحث عن قس ليعمّده، لكن القسّ الذي قابله تلك الليلة سخر منه. فبقي سنوات يعاني تجلّيات روحية من كل طيف غير معترف بها كنسيّاً، إلى أنْ وجد، في أواخر الحرب العالمية الأولى، من يعمّده مسيحيّاً في إحدى كنائس باريس. في الحقيقة، حياة جاكوب مملوءة بهذه القصص تارة مُفبركة وطوراً معاشة حقاً. قصصٌ كادت تغطّي على نتاجه الذي ينمُّ عن عبقرية هائلة وأصيلة.

لعب ماكس جاكوب دوراً مهماً في تعميق البعد الشِّعري للحركة التكعيبيّة. نشر عدداً من الدواوين، مسرحيات وروايات. وفي أوج حملة الاعتقالات داخل الطائفة اليهوديّة، وموت أخيه، وإرسال أخته إلى معسكرات الموت، شَعرَ جاكوب أنّ لا مفرَّ من مواجهة مصيره المأساوي: «سأموت شهيداً». وبالفعل عند خروجه من قدّاس مسيحيّ في الرابع من شباط ١٩٤٤، ألقى رجال الغوستابو القبضَ عليه بتهمة أنه يهودي متنكّر. فمات في الخامس من آذار ١٩٤٤ في معتقل درانسي.

حرر ماكس جاكوب في مجموعته «كوب الزّار»، فعلاً قصيدة النثر من كل البقايا الموروثة من الشعر الموزون. فقصائده بقدر ما هي متخلصة كليا من الاستعارات والتنميقات البلاغية، فإنها تكشف عن إمكانات جديدة لخلق

الصدمة الشعرية المطلوبة في قصيدة النثر، وذلك من خلال شحن القصيدة بالكلام اليومي العادي، العبارات الشائعة في الروايات الشعبية، والكليشهات الطفولية، مع تجاور جديد بين الكلمات أو الجمل وكأنها نردٌ، الصدفةُ قانونه. مع إننا نجد هنا نقطة تقارب في مجال الصورة الشعرية بينه وبين السورياليين، غير أن النصوص السوريالية المسماة بسرديات حلمية تدوّن – تحلل الأحلام علّها تكتشف حقيقة ما، بينما وجد ماكس جاكوب في اللغة الحلمية إمكانية جديدة يمكن لقصيدة النثر الاستفادة منها: كتابة أحلام، كجزاف لعبوي شعري لا غاية له.

الأدب والشعر

حدث هذا في ضواحي مدينة لوريان، كانت الشّمسُ مشرقةً، وكنّا نتنزّه، ناظرين في أيّام أيلول تلك، إلى البحر وهو يرتفع، يرتفع فيغطّي الغابات، المناظر، الأجراف. وسرعان ما لا يبقى لنا لصدّ البحر الأزرق سوى مسائل الغَلَل حيث يتعوّجُ الماء في جريه بين الأشجار، فأخذت العوائل يقترب بعضها من بعض. كان ثمّة طفلٌ معنا مرتدياً بدلة بحريّة، كان حزيناً، أخذني من يدي، وقال لي: «كنتُ، يا سيّدي، في نابولي، أتعرف أنّ في نابولي الكثير من الشوارع الصغيرة، مما يمكنكَ أن تبقى وحيداً في الشوارع من دون أن يراك أحدٌ. وهذا لا يعني أنّ هناك كثيراً من النّاس في نابولي، إنّما الكثير من الشّوارع إلى درجة أنّ لكلٍّ شخص شارعاً واحداً». – «أيّة كذبة هذه يرويها لك الآن»، قال لي والد الطفل، «لم يكن أبداً في نابولي». ابنك شاعرٌ أيّها السيّد، وهو أمرٌ حسن، لكن لو كان أديباً للويتُ عنقَهُ. إنّ المسائلَ

حياتي

المدينة التي علينا أخذُها تقع في غرفة. غنيمة العدو ليست ثقيلة ولن يحملها معه لأنّه ليس في حاجة إلى نقود، إذ أنّ الأمرَ حكايةٌ مجرّد حكاية. للمدينة أسوارٌ مصنوعة من خشب مصبوغ: نقطّعه حتّى نلصقه على كتابنا. ثمّة فصلان أو قسمان. ذا هو ملكٌ أحمرُ ذو إكليل ذهبيّ يرتقي منشاراً: هذا الفصل الثاني، أمّا بصدد الفصل الأوّل فإنّي لم أعد أتذكّر.

شارع رافينيا

«لا ينزل الإنسان مرتين في النهر ذاته»، كما كان يقول الفيلسوف هيراقليطس. ومع هذا، فإن الأشخاص الذين يصعدون الشارع هم الأشخاص عينهم! يمرون في الساعة ذاتها، فرحين أو حزينين. يا عابري شارع رافينيا، أعطيت جميعكم أسماء موتى التاريخ! هذا أغاممنون! هذه السيدة هانسكا! عوليس لبّان! باتروكل عند أسفل الشارع، بينما فرعون قرب بيتي. كاستور وبولوكس سيدتان تسكنان الطابق الخامس. لكن أنت، يا عزيزي جامع الخرق، أنت الذي، في صباح خلاب، تأتي لرفع نفايات لا تزال حيّة، عندما أطفئ مصباحي الجيد الكبير، أنت الذي لا أعرفه، يا جامع الخرق المسكين والغامض، أنت، يا جامع الخرق، أعطيتك أنبل اسم وأشهر من علم، سميتك دوستويفسكي.

تناسخ

هنا ظلامٌ وصمتٌ! لبرك الدم شكلُ الغيم. زوجات القاتل ذي اللحية الزرقاء، السبع، لم يعدن موجودات في خزانة الحائط. لم يبق منهن شيء سوى قبّعة الراهبات هذه المصنوعة من الشّاش. لكن انظروا هنالك، هنالك، في المحيط، سبع سفن شراعية، سبع سفن شراعية حبالها تتدلّى من أشرعة الصواري في البحر مثل جدائل على أكتاف النساء. إنها تقترب، تقترب! إنّها هنا!

رواية شعبية

لم تبق سوى كلمة أو كلمتين وأنتهي. عليّ أن أجيب قاضي التحقيق عوضاً عن صديقي. أين المفاتيح؟ إنها ليست في المشجب. عفوك يا حضرة القاضي، يجب أن أعثر على المفاتيح. هاهي، وجدتها! ياله من وضع بالنسبة للقاضي! بصفته عاشقاً أخت الزوجة، كان مستعداً للتخلي عن أخذ القضية على عاتقه، لكنها جاءت تترجاه أن يصدر حكماً بابطال المحاكمة، وهي ستكون له. في العمق، القاضي جد منزعج من هذه القضية. فهو يتوقف عند التفاصيل: لماذا كل هذه الرسوم؟ آخذ درساً حقيقياً في علم الجمال. ففنان حوله كثير من الأعمال يبحث عن أشكال. يحل المساء؛ القاضي لا يفهم، يتكلم عن تزويرات. أصدقاء يصلون. زوجة المتّهم تقترح على الجميع نزهة بالسيارة، يقبل القاضي على أمل أنْ يعرفَ المتّهمُ كيف يهرب.

الحرب

في الليل، الشّوارع الخارجية مغمورة بالثلج؛ قطّاع الطرق جنود؛ يهاجمونني بالضحكات والخناجر، ينهبونني: أنجو لكي أسقط ثانيةً في مربّع آخر. أهو فناءُ ثكنة أم حوشُ نزل؟ مجرّد خناجر! مجرّد رمّاحين! الثلج يتساقط! أُنخَزَ بمزرق: إنّهَ سُم لقتلى؛ رأسُ هيكل محجب ببرقع الحداد يعضّ إصبعي. مَصابيح غير مُحددة تُسقطُ علىَ الثلج نورَ موتي.

صمتٌ في الطبيعة

عندما نذهب، كلبي وأنا، بين التلال المشجّرة لصيد الطيور، كان راتو يتسلّى برسم ثمانية إزاء خطواتي، وكلّما أسرعتُ ازدادت متعتُه، وكم طار فرحاً، ما إن ركضتُ. إنه كلب أوكار، كانت له بقعة سوداء على أذنه اليسرى، وأخرى على الذيل.

معجزات حقيقية

القس الطاعن في السن، بعد أن رحل عنّا، رأيناه يطير فوق البحيرة وكأنّه خفاش الليل. كان غارقاً في أفكاره حتّى أنّه لم يلاحظ أنَ هذا الطيران معجزةٌ. حاشيةُ مُسوحه تبلّلت، وكلُّهُ عَجَبٌ.

لغز السّماء

عند عودتي من الرقص، جلستُ إلى النافذة، ورحت أتأمّل السماءَ: خُيّلَ لي أنّ الغيوم كانت رؤوساً ضخمة لمسنّين جالسين حول مائدة وقُدّم لهم طيرٌ أبيض متحلّ بريشه. نهرٌ طويلٌ عَبَر السّماء. خفضَ أحدُ المسنّين نظرهُ صوبي، بل إنه راح يكلّمني، عندما انقشعت الروعةُ، تاركةً النجومَ الصافية تتلألأ.

المفتاح

عندما عاد سيّد فرامبوازي من الحرب، عنّفته زوجته، فردّ عليها: «هاك، يا سيّدتي، مفتاح كلّ ما أملك، فأنا ذاهب إلى الأبد». وبسبب نعومتَها، أسقطته على بلاطة المعبد. ثمّة راهبةٌ، في زاوية، كانت تصلّي لفقدانها مفتاح الدير، ولم يعد في قدرتها الدخول. «فلنر إن كان هذا القفل يلائمه هذا المفتاح». لكن المفتاح لم يعد هناك. إذ هو، الآنَ كتحفة في متحف «كلوني». كان مفتاحاً جسيماً أشبه بجذع الشجر.

تدنٍّ عالٍ

المنطاد يرتفع، إنّه لامعٌ ويحمل نقطةً أكثر لمعاناً. ما من شيء يمنعه من الارتفاع! لا الشمس المائلة التي تُلقي وميضاً مثلَ وحش

شرّير يُلقي سحراً، ولا صراخ الجموع، كلا! فهو والسماء ليسا سوى نفْس واحدة: السماء لا تفتح نفسَها إلاّ له. لكن، حذارك أيّها المنطاد، حذارك! أيّها المنطاد التعس، في قبّتك الاسطوانيّة ثمّة ظلال تتحرّك! المنطاديون سكارى.

بيير ريفردي

Pierre Reverdy

(١٩٦٠-١٨٨٩)

عندما طلبت دار نشر من بيير ريفيردي معلومات عن حياته كان جوابُه:

«وُلِدَ في ... مات في ...

لا توجد أحداث

لا توجد تواريخ

لا شيء

وهذا أمرٌ رائع».

وعلى سؤال «جريدة الشعراء»: «لماذا تكتب قصائد؟» (١٩٢٣)، أجاب ريفيردي بما يلي: «لا أكتب إلاّ قصائد، إذ لا أرى كيف يمكنني العيش مع أشخاص آخرين، حتى لو كانوا من اختراعي».

لريفيردي مفهوم تبنّته السوريالية توسيعاً لشعريتها المغيِّرة، يكشف عن قوة الصورة في قصيدة النثر: «كلما كانت علاقات الشيئين المقرّب بينهما بعيدة وصائبة، قويت الصورة وقوي تأثيرُها في تحريك العاطفة وأشتد انتماؤها إلى الشاعريّة». «فالمقصود»، في نظر ريفيردي، «ليس التعبير عن حالة شعرية، ولا حتّى إيصالها، وإنما المقصود إثارتها. فالشاعر هو الذي يعلّم، وعليه أن يعلّم، بواسطة القصيدة، كيف تُثار هذه الحالة. فهو يعرف هذه الحالة، لكن تجربته عنها لا تتطابق مع الحالة التي يوجد فيها حينما يكتب. فهو يتلقّى بلا إرادة عندما يكون في حالة شعرية، ويسيطر أو يحاول أن يسيطر، عندما يعمل على إثارة هذه الحالة بواسطة القصيدة؛ ولعلّ هذا هو كل الاختلاف، البالغ حدّ

التناقض، بين الطبائع البشرية والشعراء، فالطبائع الشعرية تحسّ أكثر مما تستطيع أن تعبّر، بينما الشعراء يعبّرون أو يبتغون أن يعبّروا أكثر مما تحسّ الطبائع البشرية».

جمع ريفيردي معظم قصائده النثرية في أربعة دواوين: «قصائد نثر» (١٩١٥)، «نجوم مرسومة» (١٩٢١)، «اتنهاز الفرصة» (١٩٢٨) و«بُركٌ زجاجية» (١٩٢٩). والمواضيع تتغير من مجموعة إلى أخرى. ففي الأولى يهتم بتصوير طبيعة الأشياء الميتة بلغة الحركة التكعيبية وألوانها. بينما في الديوان الثاني ينتقل من الوصف الموحي المجرد تكعيبياً إلى المشهد الشعري للأشياء حيث شيء ما يحدث، أشبه بلوحات من داخل الحياة يتساطر فيها كل شيء بطريقة غرائبية تشك بما تراه العين: «إنه جيش حقيقي يسير أو يحلم، الطفل ينام أو يبكي. ينظر أو يحلم.» في الثالثة يتراءى العدم: الأيام تمر بسرعة حيث الخطى المسرعة لا تحيط إلا بالفراغ، بينما الخطى البطيئة تؤدي بالضرورة إلى الموت. أما في ديوانه الرابع فالزمن يتوقف، لا تعود له أية أهمية. العتمة والنور، النهار والليل واحدهما يجاري الآخر ويسيران بالسرعة نفسها. يعتبر بيير ريفيردي أول شاعر قصيدة نثر خلط في دواوينه بين أشكال البيت الحر (Vers libre الشعر الحر بالمعنى الأوروبي للكلمة) والنموذج الكلاسيكي لقصيدة النثر. إذ حاول أن يكسر إطار الأخيرة ويعطيها شكلاً يتراوح بين الكتلة المفككة والتشطير الحر، كما أن قصائده النثرية تعتمد كثيراً على تقطيع الفقرات. على أنه يبقى هو وماكس جاكوب، أفضل من ثبت قصيدة النثر نموذجاً خاضعاً كلياً للمثلث: إيجاز، توتر، جُزاف. وهاهنا نماذج كلاسيكية له.

الموسيقيون

الظل والشارع في الزاوية حيث يحدُثُ شيءٌ ما. الرؤوس المتجمّعة تسمع أو تنظر. العين تمر من الرصيف إلى الآلة التي تعزف، التي تقرع، إلى السيّارة التي تعبر الليل. بُروقُ مصباح الغاز تقطع الحشدَ بلا هدف وتفصل الأيدي المتصافحة، كلَّ النظرات

المعلقة والضجيج. الناس هنا والكل في الساعة نفسها، عند ملتقى الطرق. الأصوات الموزعة تقود الحركة على الوتر الذي يصرّ ويموت كل دقيقة. وإشارة السماء، الإيماءة التي تُلمْلم فيختفي كل شيء في ذيل الملابس، في جزء من حائط يخرّ. كل شيء يتزحلق والضباب يلفّ العابرين، يبعثر الأصداء، يحجب الإنسانَ، الفرقةَ والآلة.

حياة قاسية

قابع في الظل وفي البرد طيلة الشتاء. عندما تهب الريح، يحرك شعلة صغيرة في طرف أصابعه ويقوم بإشارات بين الأشجار. رجلٌ مسن؛ كان بلا شك مسناً والزمن السيئ لم يقض عليه. عندما يحل المساء ينزل إلى السهل، ففي النهار يختبئ عند منتصف التل في الغابة التي لم نره يخرج منها أبداً. وما إن يبدأ الليل، حتّى يرتعش ضوؤه الصغير كمثل نجمة عند الأفق. الشمس والضجيج يخيفانه؛ يختبئ بانتظار أيّام الخريف القصيرة والهادئة، تحت السماء الواطئة، في الجو الرمادي والعذب حيث يمكنه أن يتجوّل، منحنيَ الظهر، من دون أن ينتظره أحدٌ. إنه رجلُ الشتاء المسنّ الذي لا يموت.

حقلٌ مغلقٌ

ثمّة هالةٌ على الغرفة الخالية. النباتات التي تحفّ حواشي السطح

الحائطُ الرابعُ يذهب أبعد. أبعد من الزاوية حيث الستّارة تتنهّد. أعلى من الليل الأسود ومن أدخنة المعمل المتحركة. شخصٌ ما يغنّي بجانب الغرفة الخالية، على الحائط، قريباً من النجمة.

ثمّة هالةٌ ليست بقمر، ثمّة ضوءٌ ليس بمصباح. لكن ثمة مربّع أسود على الأرض الحالكة.

والمربّع هذا، الغرفة الخالية.

عراء

لعلني أضعت المفتاح، والعالم يضحك من حولي وكل واحد يريني مفتاحا كبيراً معلقاً في رقبته.

أنا الوحيد الذي ليس له مفتاح لكي أدخل مكاناً ما. اختفى الجميع. والأبواب المغلقة تزيد من حزن الشارع. لا أحد. سأطرق في كل مكان.

شتائم تنهال علي من النوافذ فابتعد.

أبعد قليلا من المدينة، على ضفة نهر وطرف غابة، وجدت بابا. باب بسيط مشبّك وبلا قفل. لبثت خلفه وفي الليل الذي ليس له نوافذ وإنما ستائر عريضة، بين الغابة والنهر اللذين يحميانى، استطعت أن أنام.

لكلٍّ حصتُهُ

طرد القمرَ، ترك الليلَ. واحداً فواحداً، تهاوت الأنجم في شبكة

الماء الحَرك.

كان صَيّادٌ عجيبٌ، خلف الحَور الرَّجْراج، يترصّد نافذَ الصبر بعين مفتوحة، الوحيدة، مختفية تحت قبعته الكبيرة؛ فاهتزّ خيط الصنّارة.

ما من شيء قُبضَ عليهِ. لكنّه طفقَ يملأ كيسَهُ بقطع الذهب التي انطفأ بريقُها في السّلة المغلقة.

على أنّ شخصاً آخر كان ينتظر بعيداً عن الضفّة. كان يصطاد، بكلّ تواضع، في بركة الوحل التي تركها المطر. الماء هذا، آت من السماء، كان مفعماً بالنجوم.

المسافر وظلّه

كانت الحرارة جد شديدة مما جعلته أن يخلع ثيابَهُ طوال الطريق ثوباً تلو ثوب. تركها معلّقةً على شجيرات ذات سيقان واحدة. وعندما أرتدّ عارياً، كان قد دنا أصلاً من المدينة. انتابه خجلٌ فائقُ الحدّ، فمنعه من الدخول. كان عارياً، كيف لا يلفت الأنظار؟

التفّ إذ ذاك حول المدينة، ودخلها من الباب المواجه. أخذ مكان ظلّه الذي، داخلاً قبله، حماه.

الشعراء

اختبأ رأسُه مذعوراً تحت عاكس المصباح. أخضرُ اللون، عيناه حمراوان. ثَمَّ موسيقيٌ لا يتحرّك. نائمٌ؛ تعزفُ يداه المقطوعتان على

الكمان لكي تنساه شقاءه.

سلّمٌ يفضي إلى لا مكان، يتسلّق مدار البيت. لا أبواب ولا نوافذ. نَرى على الأسطح ظلالاً تثبُ هائجةً إلى الفراغ. تتساقط ظلاً فوق الآخر من دون أن تموت. وسَرَعان ما يأخذوا المصعد ثانية ويعيدوا الكرّة، مسحورين أزليّاً بالموسيقي الذي لا يزال يعزف على الكمان بيديه اللتين لا تسمعانه.

عندما لا نكون من هذا العالم

كان شخص ما يتكلّم، طوال العاصفة، من تحت الغطاء. كان من الممكن، لو دقّقنا النظر، رؤية حروف سوداء كبيرة حول الضوء الذي كانت إصبعه تتقرّاه فوق السماط. وسرعان ما صارت النبرةُ مختلفةً. ولونُ الحائط تغيّرَ. بدا الصوتُ كأنّه آتٍ من الوراء. لم نعرف إن كان من خلف الحَائط أم من وراء الحاجب. الحروف اختفَت أو بالأحرى كانت قد تلاحمت، وكونّت اسماً غريباً لا يمكننا استشفاره.

أندريه بروتون
André Breton
(١٨٩٦-١٩٦٦)

اصدر بروتون سنة ١٩١٩ مجموعته الشعرية الأولى تحت عنوان «محل الرهونات» Mont de piété وكأنه يسدد ديوناً أدبية للشعراء الذين تأثر بهم، وتتجلى فيها بكل وضوح تأثيرات رامبو، فاليري، مالارميه، ريفيردي وابولينير، كما اعتمد تقنية جديدة وهي مونتاج فقرات مقتطفة من جريدة أو مجلة. ولئن تفصح المجموعة عن محاولات تجديد يتجلى فيها رفضه المبكر للمقاييس الأدبية السائدة، فإن بروتون كان غير راض عما يكتبه، إذ ثمة شيء ناقص لم يع آنذاك ما هو. وذات مساء، وهو على وشك أن ينام، سمع بوضوح جملة بدت له ملحاحة، كانت «تقرع زجاج نافذتي»، وحين حاول تدوينها لم يتذكرها بالضبط، شيء من هذا القبيل: «ثمة رجل تشطره النافذة إلى نصفين»، ولكنها لا تحتمل أي لبس، إذ كان يرافقها تخيل بصري طفيف لرجل يسير وقد شطرته نافذة شاقولية حتى مدار جسمه. وما من شك أن الأمر كان يتعلق برجل يطل من نافذته... فأدرك بروتون أنه يتعامل مع صورة من النوع النادر، ولم يخطر له في العاجل سوى إدخالها في صلب مواد بنائه الشعري. وبينما كان مشغولاً بفرويد وقد ألفَ طرقَ فحصه التي اتفق له أن طبّقها على بعض المرضى، فقد صمم علَى أن يحصل من نفسه ما كان يحاول الحصول عليه منهم، أي على مونولوغ منطوق بأسرع ما يكون من دون أي تدخل من الحواس النقدية، وبالتالي مونولوغ غير مثلبك بأدنى الطموحات، وأقرب إلى التفكير الشفهي... وقد بدا له أنّ سرعة التفكير لا تفوق بكثير سرعة الكلام وأنّها لا

تتحدى اللغة حتماً ولا حتّى القلم الذي يجري بها. وبعد أن اطلع بروتون فيليب سوبو على هذه النتائج الأولية، أخذا يسوّدان رزمة ورق بكل ما يتقطّر من سنان مخيلتيهم. وهما في ازدراء محبب لما قد ينجب عن فعلتهما في عالم الأدب، وبتعليقهما العالم الخارجي، أرادا أن يعيدا، طوعاً، داخل ذواتهما الحالة التي كانت تتشكل فيها هذه الجمل المشبعة بالألغاز. وليست «الحقول المغناطيسية» التي صدرت في ١٩٢٠، سوى التطبيق الأول لهذا التجريب الذي سيؤدي إلى نتائج تغييرية إزاء بنية الشعر والكتابة بشكل عام. لم يتأخر بروتون عن منح الكتابة الاوتوماتيكية أهمية فلسفية كبرى أكثر من اعتبارها مجرد مواد للكتابة الشعرية. بل اعتبرها الشرارة التي ستذكي نار السوريالية نوراً في نفق الوجود. إذن ليس اعتباطاً أن تكون في صلب التعريف الذي وضعه بروتون سنة ١٩٢٤ للسوريالية: «اسم مؤنث، وهي الآلية النفسية المحض التي يريد المرء عن طريقها التعبير شفوياً أو كتابياً أو بأيّة طريقة أخرى عن وظيفة الفكر الحقيقية. وهي ما يملي الفكر بعيداً عن أية رقابة يمارسها العقل وبعيداً عن أي اهتمام جمالي أو أخلاقي. في الحقيقة إن «الحقول المغناطيسية» كشفت عن رفض لا رجوع عنه لكل التحديدات والمقاييس التي تريد أسر الفعالية الشعرية في زنزانة جنس أدبي ما. ففيها اختلطت القصائد المشطرة إلى أبيات حرّة Vers libre لا تلتزم لا بقافية ولا بوزن، مع النصوص النثرية المنسوجة بالصور، التي تتلاحق وتتراكض عبر الورق نصاً سردياً يتجاوز الصفحة أو الصفحتين. وليس غريباً أن أحد النقاد الذين تناولوا الكتاب آنذاك اعتبر هذه النصوص كقصائد نثر وبالمعنى الرامبوي للكلمة. وقد كتب بروتون، وكأنه وقع على مفهوم جديد يتجاوز مفهوم قصيدة النثر الضيق، ٣٢ نصاً تحت عنوان «أسماك ذَوَبانيّة». ومن غرائب الأمور أنه قرر أن ينشرها مع مقدمة، غير أن المقدمة طالت وأصبحت بيانا هو البيان السوريالي الأول المشهور. في الحقيقة، إنّ الكتابة الاوتوماتكية، سرد الأحلام والنصوص التي يتم الحصول عليها بواسطة التنويم المغناطيسي، أصبحت منطلقات أساسية للشعرية الحديثة. وأصبح ما يسمى «سرديّة» (Le récit) مدخلاً إلى عالم شعري مفتوح لا يقبل أي تقنيات ثابتة وتحديدات للقصيدة. فالقصيدة في المشروع السوريالي تفرض شكلها هي غير ملتزمة بمسافات كلامية: نصف صفحة، أو عشر صفحات، نثراً كتلوياً أو أبياتاً مشطرة. في الحقيقة أن قصيدة النثر، بعد السرد السوريالي للأحلام والإنجاز

الاوتوماتيكي للكتابة، خرجت من محدوديتها الكلاسيكية محتضنةً فضاء النثر الأوسع. فها هي القصيدة الفرنسية الجديدة بعد الحرب العالمية الثانية، تبرز كاستخلاص راديكالي للإرث الكلاسيكي لقصيدة النثر (بودلير، رامبو، لوتريامون) وبوتقتها في إطار محدد (جاكوب وريفيردي إلى حد ما)، وما جاءت به السوريالية من طرق لتحرير اللغة بغية استخدامها حلُمياً (بروتون، أرتو، إيلوار) وبالتالي خلق باب دوّار داخل الإطار نفسه. كما أن بروتون قبل تأسيس الحركة السوريالية، أوضح موقفه من كل محاولة تريد جعل قصيدة النثر فنّاً شعرياً، وذلك في عرضه القصير لكتاب ألويزيوس برتراند «غاسبار الليل»، في مجلة «أدب» (١٩٢١):

«لعلّ «غاسبار الليل» لا يستوقف النظر إلاّ كتسجيل في تاريخ الأدب. فهو، على طريقته، يدعو إلى الاعتقاد أنّه لا يوجد شرط أخلاقي للجمال. واعتباراً منه بدأنا الاهتمام في شيء آخر مغاير لسباق العوائق. انه لغير مقبول أن تتغلب اللغة بوقاحة على صعوبات مقصودة (علم العَروض)، أو أن يقتصر طموح الشاعر على تعلّم الرقص في العتمة بين الخناجر والقناني. أنّ أمنية بودلير «مَن منّا لم يحلمْ، في أيّام الطموح، بمعجزة نثر شعريّ، موسيقى من دونَ إيقاع أوَ قافية، فيه ما يكفي من المرونة والتقطّع حتّى يتكيّفَ مع حركات النفس الغنائيّة، وتموّجات أحلام اليقظة، وانتفاضاتَ الوعي»، لهي من السهلَ أن تُؤول بهذا المعنى. صحيح أن نثر ألوَيزيوس برتران يختلف بشكل ملموس عن هذا المثل الأعلى، ويبدو أن بودلير نفسه لم يكن موفّقاً أيضاً. كلاهما لم يكف عند الكتابة عن احتلال مكان داخل إطار القصيدة بحيث أن توطد سريعاً نمطاً فيمكننا تعلّم قواعد لعبة جديدة. ومن حينها أخذنا «نؤلف» قصائد نثر تماماً كسوناتات. هاهما السيدان بيير ريفيردي وماكس جاكوب يجعلان نفسيهما سيدين لهذا الشكل. ويتأسفان على أن العملة القديمة لم تحافظ على قيمتها.»

إن قصيدة النثر، بعد أن «ذهبت بها السوريالية إلى أبعد الحدود في الدرب الذي شقه لوتريامون»، أصبحت لدى بروتون تدل إلى سرد مختلج يرسلُ على الشعر شعاعاً نافذاً إلى صميمه فاتحاً إيّاه على آفاق جديدة.

خرائط على الكثبان

إلى غيـــيّي أونغاريتي

جدولُ مواقيت الأنهار الجوفاء والوجنات البارزة، يدعونا إلى مغادرة الممالح البركانيّة إلى أحواض مخصصة للطيور. فوق منديل ذي مربّعات شطرنجيّة متورّدة، مرتّبةٌ أيّام السنة. لم يعد الهواء نقياً، الطريق لم تعد عريضة كالبوق المشهور. في حقيبة رُسِمَ فوقها ديدان خضراء كبيرة، نحملُ هذه الأمسيات الفانية التي هي موضع الرُّكب على مَجْثى. دراجات هوائية صغيرة مضلّعة تطوف فوق بار الحانة. أُذن الأسماك، متشعّبة أكثر من زهر العَسَل، تسمع الزيوت الزرقاء تنزل. ومن بين البرانس الزّاهية التي تضيع عبوتُها في الستائر، ميّزتُ رَجلاً مُتحَدِّراً من دمي.

الغابة في الفأس

أحدٌ توفي منذ لحظة، لكنني حيٌّ ومع ذلك لم يعد لي روح. لم يعد لي سوى جسد شفّاف في قراره يمامات شفّافة تُلقي بنفسها على خنجر تمسكه يد شفّافة. أرى الجهدَ بكلِّ جماله، الجهد الحقيقي الذي لا يَزِنُه أي شيء، قُبَيْل ظهور النجمة الأخيرة. إنّ الجسد الذي أسكنُ يشبه كوخاً وبسعر مقطوع، يمقت الروح التي كانت لي والطافية بعيداً. حان وقت الانتهاء من هذه الثنائية التي كثيراً ما أُعاب عليها. لقد ولّى الزمن الذي كانت تغرف فيه عيونٌ بلا نور وبلا خواتم، الكَدَر

من غدائر اللون. لم يعد ثمّة أحمر أو أزرق. إنّ الأحمر - أزرق بإجماع الآراء، يزول تباعاً وكأنّه أبو الحنّاء في سياجات عدم الانتباه. أحدٌ توفي منذ لحظة، - لا هو أنت، لَا هو أنا ولا هم بالضبط إنّما نحن كلّنا، ما عداي أنا الباقي على قيد الحياة بطرق عديدة: فمثلاً، لا أزال أحسّ البرد. يكفي! ناراً، ناراً. أو حجراً أفلقُه، أو طيراً أتبعه، أو مشدّ أشدّه بحزم على خواصر النساء الميّتات، حتّى يُبعثن، ويعشقنني بشَعرهن المتعب وبنظراتهن المنكسرة. ناراً، حتّى لا نموت من أجل مجرّد أجاص منقوع في مشروب روحي. ناراً، حتّى لا تعود قبّعة القش الإيطالية مجرّد مسرحية. آلو، المَخضَرة، آلو المطر، هذا أنا نفَسُ الحديقة اللاحقيقي هذه. التاج الأسود الموضوع على رأسي إنّه صرخة الغربان المهاجرة، إذ لم يكن هناك حتّى الآن سوى مدفونين أحياء، بأعداد صغيرة على كلّ حال، ذا هو أنا الميّت المُهوَى الأوّل. لكنْ لي جسدٌ حتّى لا أتخلّص من نفسي، وحتى أنتزع إعجاب الزواحف لي. يدان دمويتان، عينا نبات الهَدال، فمٌ من ورقة ميتة وكأس (الأوراق الميّتة تهتز تحت الكأس؛ ليست حمراء بالقدرْ الذي نعتقده، عندما تكشف اللامبالاة عن مناهجها النهمة)، يدان لأقطفك، يا صعتر أحلامي المتناهي الصغر، إكليل جبل اصفراري الشديد. لَم يعد لي ظلّ أيضاً. آه يا ظلّي، ظلّي العزيز. عليّ أن أكتب رسالة طويلة إلى هذا الظل الذي فقدتُه. شايف كيف. لم تعد هناك شمس. لم يعد هناك سوى مدار من أثنين، رجل من ألف، امرأة من الغياب الفكري الواصف بالأسودَ الصرف هذا الزمن اللعين. المرأة هذه تحمل باقةً من

خصوصي

معتمراً قبّعةً رصاصية اللون، طفق يتقلب على ملصق أملس حيث ريشتان فردوسيتان تقومان لديه مقام مهمازين. أمّا هي، فمن مفاصلها الخاصة في أعلى طبقات الهواء تنطلق أغنية الأجناس المشعّة. وما يبقى من المحرك المضرّج بالدم يكتسحه الزُعرور: في هذا الوقت يسقط الغوّاصون الأوائل من السماء. وفجأة تَلطّفَ الجو، وأخذتْ الخفّةُ كلَّ صباح تهزهز شعرها الملانكي فوق أسطحنا. ما الفائدة، ضد السحر المؤذي، في هذا الكُلَيْب الضارب إلى الزَرقة ذي الجسد المأسور بلفافة لولبيّة من الزجاج الأسود؟ ألا تستطيع عبارةُ «مدى الحياة» أن تُشعل لمرّة واحدة لا غير، خيطاً أبيض من خيوط الفجر الشمالي البيضاء، يُصنعُ منه غطاءُ طاولة يوم الحساب.

من «أسماك ذَوَبانيّة»

٢

أقل من الوقت الذي نحتاجه لنقولها، أقل من الدموع التي نحتاجها لكي نموت، أحصيت كل شيء، هاهي. أجريت تعداداً للحجر، فكان بعدد أصابعي وأصابع أخرى؛ وزعت مناشير للنباتات، لكنها رفضت أن تأخذها. شاركت الموسيقى للحظة واحدة، والآن لا أعرف ماذا أقول في الانتحار. فإذا أريدُ أن أنفصل عني، فالمخرج من هذا الجانب، وأضيف بخبث: المدخل، المدخل من الجانب الآخر. أترى، ما الذي تبقى عليك لتفعله. الساعات، الأسى، ليس لدي أي

إحصاء معقول لهما؛ فأنا وحيد، أنظر عبر النافذة: لا أحد يمر، بالأحرى لا يمر أحد (أشدد على «يمر»). السيد هذا ألا تعرفونه؟ إنه السيد «الشخص ذاته». أقدم إليكم السيدة سيدة. وأطفالهما. ثم أنكص على عقبي، أعقابي هي أيضاً تنكص، لكن لا أعرف على ماذا تنكص بالضبط. أستشير توقيت القطارات: أسماء المدن استبدلت بأسماء أشخاص مسّوني عن قرب. هل أذهب إلى «ألف»، هل أعود إلى «باء»، هل أغير في «عين»: . نعم، طبعاً سأغيّر في «عين». شرط أن لا يفوتني القطار إلى الضجر! وصلنا: الضجر، المتوازيات الجميلة. كم هي جميلة المتوازيات تحت قائم الله العمودي.

٢٠

عنَّ لشخص ما ذات يوم أن يجمعَ في كأس من الطين الأبيض زغبَ الفواكه؛ وقد طلى بهذا البخار مرايا عدة وعندما عاد بعد زمن طويل، كانت المرايا قد اختفت. نهضت واحدة بعد الأخرى وخرجت مرتعشة. وبعد زمن أطول، اعترفَ شخص ما بأنه قد التقى، عند عودته من عمله، بإحدى هذه المرايا، فأقترب منها تدريجاً وأخذها إلى بيته. كان شاباً مبتدئاً جميلا جداً، ملابس عمله الوردية جعلته يشبه حوضاً مملوءاً بالماء غُسلَ فيه جرحٌ ما. ولرأس هذا الماء ابتسامة كأن ألف طير يبتسم في شَجرة ذات جذور غائصة. صعّد المرآة بسهولة في بيته وكل ما تذكّره هو أن بابين قد أصطفقا عند مروره،

الوحيدة التي كان يسكنها في الطابق السابع، ثم خلد إلى النوم. طوال الليل، لم تغمض له عين؛ كانت المرآة تتغوّر انعكاساً سحيقاً لم يُعرف من قبل ولمدى لا يُصدق. لم يكن للمدن سوى وقت الظهور بين سُمْكيها. مدن من الحمى شقَّت عُبابَها النساء فقط من جميع الجهات، مدن مهجورة، مدن ذات عبقرية أيضاً، تعلو بناياتها تماثيل متحركة، وبنيت فيها مصاعد الحمولة على شكل البشر، مدن عواصف فقيرة، وهذه المدينة أجمل وأكثر تهرباً من الأخرى التي فيها القصور والمعامل على شكل أزهار: فذات اللون البنفسجي مثلا كانت مربطَ قوارب. عوضاً عن الحقول ثمة سماوات على الوجه الآخر من المدن، سماوات ميكانيكية، سماوات كيميائية، سماوات رياضية، حيث كانت صور البروج تتحرك، كل واحدة في محيطها، إلاّ أن الجوزاء كانت تعود أكثر من الأخرى. أستيقظ الشاب في الساعة الواحدة فزعاً إلى المرآة مقتنعاً أنّها أخذت تميل منحنيةً إلى الأمام وعلى وشك أن تقع. استقامَها بصعوبة. فإذا هواجس أخذت تساوره، حتّى قرر أن العودة إلى الفراش أمر خطر فبقي جالساً على كرسي أعرج على بعد خطوة فقط من المرآة وبمواجهتها بالضبط. شعر بتنفس شخص غريب في الغرفة... لاشيء. ثم رأى شاباً أسفل الباب الكبير، والشابّ هذا كان عارياً ولم يكن خلفه سوى منظر أسود ربما مصنوع من ورق محروق. فقط أشكال الأشياء بقيت وكان من الممكن التعرف على جوهر هذه الأشياء المسبوكة منه. في الواقع، ليس في الأمر خطورة. فبعض هذه الأشياء كانت تعود له: مجوهرات، هدايا حب، بقايا طفولته، بل حتى قنينة العطر هذه التي لا يمكن العثور على سدادتها. أما الأشياء الأخرى فكانت غريبة عليه، ومما لا شك فيه أنه لم يستطع استجلاء ما تنطوي عليه من وظيفة في المستقبل القريب.

كان المبتدئ ينظر أبعد فأبعد في الرماد. خامره ارتياح فيه شيءٌ من الشعور بالذنب، من رؤية هذا الشاب المبتسم ذي الوجه الشبيه بكرة في داخلها ضُرَيسان يطيران، يقترب من يديه. أخذه من خاصرته التيّ هي خاصرة المرآة، أليس كذلك، وما إن غادرت الطيور، حتّى ارتقت الموسيقى طول الخط الأبيض الذي كان يتركه وراءه طيرانهم. ما الذي حدث في هذه الغرفة؟ المهم، أن المرآة منذ ذلك اليوم لم يُعثر عليها، ولم أقرّب فمي من إحدى شظاياها المحتملة الوجود، من دون أن يصيبني انفعال شديد حتى لو لن أرى في آخر الأمر ظهور الخواتم المصنوعة من زغب الطير، البجعَ على وشك الغناء.

بول إيلوار
Paul Éluard
(١٨٩٥-١٩٥٢)

شارك إيلوار مع بروتون في نشاطات الحركة الدادائية ثم في الحركة السوريالية، ثم أنسحب أواخر ثلاثينات القرن الماضي لينضم إلى الحزب الشيوعي وفيما بعد إلى سلك المقاومة ضد النازية. بصفته مناصراً للكتابة الآلية وللسردية الحلمية، كتب إيلوار عدداً كبيراً من القصائد النثرية إبّان نشاطه السوريالي. تتميز هذه القصائد بوضوح أكثر من قصائد بروتون النثرية بالمجازات. فالكلمات تسيل بحرية وبيراءة العشق الطفولي. وسيولتها الواقعية تستفز وتنعش في آن، فاتحةً كل الأبواب المفضية إلى بهو الكلمات المستحمات في نهر الرائع والمدهش. تتجسد أحياناً قصائد إيلوار النثرية في جمل قصيرة بلا فعل، النعوت فيها ليست جزافاً، وأحيانا أخرى تتقلص القصيدة إلى مجرد جملة واحدة كقصيدة «الموت». كما أن قصائده هذه لا تعتمد صدمة الصورة؛ وهي بطيئة الجُمل: إذ للكلمات دوما هوامش بيضاء كبيرة، هوامش صمت حيث الذاكرة تضمحلّ لكي تخلق هذياناً بلا ماض.

إنسان

إقامة رائعة. سواق خضراء، عناقيد من التلال، سماوات لا تلقي ظلاً، أوعية الشَعر، مرايا المشروبات، مرايا الشواطئ، أصداء

الشمس، بلّور العصافير، وفرةٌ، حرمان، الإنسان ذو القشرة المَساميّة جائع وعطشان. الإنسان، من أعلى فكرة موته، ينظر ملياً في الأسرار الخيّرة.

الملكة الديناريّة

في صغري، فتحتُ ذراعيَّ للنقاء. لم يكن ذلك سوى تصفيق أجنحة في سماء خلودي، سوى خفق قلب عاشق يخفق في الصدور المغزوّة. لم أعد أستطيع السقوط.

مُحبّاً الحب. في الحقيقة، النور يبهرني. أحتفظ في داخلي ما يكفيني منه لأنظر الليل، كل الليل، الليالي كلّها.

العذارى كلُّهن مختلفات. أحلم دوماً بعذراء.

في المدرسة، جالسة على المصطبة أمامي، بردائها الأسود. وعندما تلتفت إلي طالبة منّي حل مسألة ما، براءةُ عينيها تربكني حتّى أنها، مُشفقةً على اضطرابي، تمرر ذراعيها حول عنقي.

وفي مكان آخر، تتركني. تأخذ مركباً. ونبدو واحداً غريباً على الآخر، لكنها جد شابة حتّى كأن قبلتها ليست غريبة عليّ.

وعندما تكون مريضة، فإني أُبقي يدها بين يديَّ حتى الموت، حتى اليقظة.

أركض جد مسرع إلى مواعيدها إذ أخشى أن لا يعود لي وقت لأصل قبل أن تحجبني أفكار أخرى عني.

ظننت فعلاً أنّي، هذه الليلة، سأعيدها إلى ضوء النهار.
ودوماً الاعتراف نفسُه، الشباب ذاتُه، عيناها الصافيتان، الحركة الساذجة نفسها لذراعيها حول عنقي، المداعبة ذاتُها، البوح ذاته.
ولكن لم تكن أبداً المرأة ذاتها.
قال ورق الحظ بأني سألتقي بها في الحياة، «لكن من دون أن أعرفها».
مُحبّاً الحب.

غسق

صحراء أفقية، صانع الزجاج كان يحفر الأرض، الحفّارُ يريد أن يشنق نفسَه والنسيان كان ينظّم نفسه في دخان رأسي.
كان الوقت ليلاً مظلماً حيث يستحيل التميز بين الكلب والذئب، بين السخام والزفت. يا له من دُوَار. وقبل أن تتلاشى، كشّرت السماء نكشيرة قرناء. كنت أعيش، صغيراً، هنيَّ البال، متدفّئاً، لأنني رصّعت بغيظي النهاري الثمين الصدرَ القاسي لأعدائي المنهزمين.

منطق

الحجارة الأولى لهذا البيت الذي تحلمين به، لا وجود لها. إلاّ أنّ الغبار الأول لم يستقر أبداً على القصور التي كنا ندعم. كانت ثمة نوافذ مزدوجة، لكلينا، أضواء مستمرة وليال جسام، يا لك من عاطفيّة!

موت

الموت يأتي وحيداً، يذهب وحيداً، وهذا الذي أحبَّ الحياة سيبقى وحيداً.

نائمون

النائمون بيض مُعرّقون عروقاً شاحبة الخُضرة، وشفّافون أيضاً شفافية البلور الحجري؛ أفخاذهم تجعل خيوطَ النهار يدلفها. كما ليس لهم صلابة الرخام العادي، بل إنهم جد أرقّاء حتّى أننا نستطيع نحتهم وصوغهم بسكّين.

لكن ما إن نمسّ أجفانَهم حتّى يتصدّع الليلُ القاسي والقارس كصخرة من الأردواز.

المقص وأبوه

الصغير مريضٌ. سيموت الصّغير. الذي منحنا البصرَ، الذي حبس الظلمات في الغابات الصنوبريّة، الذي جفّفَ الشوارعَ بعد العاصفة. كانت له مَعدة خدوم، كانت له، كان يحمل في عظامه أجمل الأقاليم اللطيفة ويُضَاجع بروج الأجراس.

الصغير مريض. الصغير سيموت. من طرف، كان يتعلّق بالعالَم وبالطير من الريش الذي جلبه الليلُ له. لقد ألبسوهُ فستاناً كبيراً، فستاناً

على شكل سلّة، مُذهّبة الباطن، وعلى رأسه نُثار الورق الملوّن. الغيوم تنذر بأنّه لم تبق أمامه سوى ساعتين. ثمّة إبرةٌ، خارج النافذة، تسجّلُ اهتزازات احتضاره وفتراته، بينما الأهرامات في مخابئها المصنوعة من الدانتيلا السكّرية، كانت تؤدي الإجلال الكبير، والكلاب تختبئ في ثقوب الأحجيّة. فأعضاء الجلالة لا يحبّون أن يُرَوا يبكون. لكنْ، مانع الصواعق؟ أين هو صاحب السيادة مانع الصواعق؟

كان حنوناً، وديعاً كان. لم يجلد أبداً الرّيحَ، أو داس الطين بلا سبب. لم يُحجز أبداً في فيضان. سيموت. ليس هباءً، إذن، أن يكون المرءُ صغيراً!

تجميل

دخلت حُجَيْرتَها[1] لكي تُغيّر ملابسها، والمغلاة كانت تغرّد. تيّار الهواء المتسرّب من النافذة أغلق البابَ خلفها. راحت، لبرهة قصيرة، تجلو عريَها الغريب، الأبيض والمنتصب، تزيد من نضارة شعرها المُهمَل، ثم تندسُ في فستان الأرملة.

---

١. في المخطوطة الأصلية للقصيدة، مسح إيلوار petite chambre (غرفة صغيرة) ووضع مكانها chambrette أي حجرة في حالة تصغير.

فرانسيس بونج

Francis Ponge

(١٩٨٨-١٨٩٩)

«عليك أولاً أن تقضي لمصلحة تفكيرك وذوقك. ثم أن تأخذ وقتك، وأن تكون لك الشجاعة، لكي تعبّر عن أفكارك بشأن الموضوع الذي اخترته (وليس فقط عليك أن تحتفظ بالعبارات التي تبدو لك مشرقة ومُميَّزة). وأخيراً أن لا تبقيَ هناك ما يُقال، وأن لا يكون هدفك أن تُغرى وتفتن، وإنما أن تكون مقتنعاً.»

يرتبط اسم بونج بديوان يعتبر رئيسياً في تاريخ قصيدة النثر في القرن العشرين: «التحيّز للأشياء». وقد كتب معظمه إبان أوقات الفراغ النادرة التي كان ينتهزها عندما كان يشتغل في سخريات هاشيت في منتصف ثلاثينات القرن الماضي.

يتناول «التحيّز للأشياء» الحوائج، النباتات، الظواهر، كالمطر وسواه. وبعد أن غربل قصيدة النثر من كل شوائب الزخرفة والتنميق، تحوّل القصيدة هذه إلى أداة لاستنطاق الأشياء التي كانت مجرد عوالم مغلقة يسقط الشاعر تأملاته عليها. إن قصيدة النثر لدى فرانسيس بونج هي مسألة فهم ظاهرة اللغة عبر مواجهة عملية وحقيقية مع مشاكل التعبير. فمشروع بونج لا ينصبّ على كتابة قصيدة عن «غابة صنوبرية» بقدر ما يريد أن يتوسع في معرفة هذه الغابة وما تنطوي عليه من تعبير وخصوصية. وإذا كان الشاعر الحديث يستمد صوره، صدمته الشعرية، مما يطفو على سطح اللاوعي، فإن بونج كان يغطس في قعر القاموس ليأتي بأوابد لغوية، بألفاظ يفكك جذورها بغية استنطاق الشيء المُستهدف نصاً شعرياً. وها هي الجوامد التي تحيط بنا سواء في المطبخ، في

السيارة أو في غابة، تطالبنا بالانحياز إلى إيقاعها وكأن لها تاريخاً وذاكرة، بل سفر تكوين - مَثَلُها الطفـي الذي تستمد منه حكمتها في الحياة مع البشر. وقد أصبح فرانسيس بونج في فترة ما يسمى «شاعر الفلسفة الظاهراتية المجوسي»، خصوصاً بعد أن كتب جان بول سارتر مقالة عند صدور «التحيّز للأشياء» سنة ١٩٤٢.

البلاغة

أظنّ أن الأمر يتعلق بإنقاذ بعض الشباب من الانتحار، والبعض الآخر من الانخراط في سلك الشرطة أو الإطفاء. أفكّر في هؤلاء الذين ينتحرون نفوراً، لأنهم يجدون أن «للآخرين» حصة كبيرة في داخلهم.

يمكننا أن نقول لهم: أعطوا الأقلية التي فيكم حق الكلام على الأقل. سيجيبوننا: هذه هي القضية بالأخص، فهنا أيضاً أشعر أن الآخرين فيّ، فعندما أريد أن أعبّر عن نفسي يتعذر علي هذا. الكلمات كلها جاهزة وتعبّر عن نفسها: فهي لا تعبّر عنّي قط. وهاأنا أختنق ثانية.

إذن تعليم فن «مقاومة الكلمات» يُصبح ذا فائدة، فن قول ما نريد نحن قوله فقط، فن تعنيفها وإخضاعها. باختصار إن تأسيس بلاغة، أو بالأحرى تعليم كل شخص فن تأسيس بلاغته الخاصة به، لهو عمل إنقاذ للجميع.

وهذا ينقذ فقط الأشخاص، الندرة الذي من المهم إنقاذهم: الأشخاص الواعين، الذين يشعرون في آن بقلق على الآخرين وبنفور منهم.

الأشخاص الذين يقدرون على تطوير الذهن و، بحصر المعنى، تغير ظاهر الأشياء.

المطر

المطر، في الباحة حيث أراه يتساقط، ينزل بسُرَع جد مختلفة. فهو في الوسط ستارة رهيفة (أو شبكة) متقطعة، هطول متصلّب لكنّه نسبياً بطيءٌ لقطرات يُحتمل أنّها خفيفة، سرعة متواصلة غير شديدة، شظية شهاب صاف كثيفة. أبعد من الحيطان بقليل تتساقط يساراً ويميناً قطراتٌ فرادىً أثقل يرافقها دوي أكثر. بعضُها يبدو هنا جسيماً كحبّة قمح، هناك كبازلاء، أو دعبل تقريباً في مكان آخر. ينساب المطر أفقياً فوق الأفاريز ودرابزين النوافذ، بينما على الواجهة السفلية للعوائق نفسها، يتدلّى وكأنّه ملبّسٌ حلوى محدّب. حسب مساحة بأسرها لسطح صغير من الزنك حيث النظر يميل، يسيل على شكل شرشف جدّ رقيق، مُموَّج بسبب تيّارات جدّ متنوعة تُحدثها حدبات السقفَ وتموّجاته التي لا تُرى. ومن المزراب الملاصق الذي يجري فيه بجهد جدول مجوّف ليس له منحدر كبير، ينهال فجأة شبكةً عموديةً، مجدولةً بسُمك كاف، على الأرض حيث يتكسّر وينبجسُ على شكل شرائط متألقة.

للمطر أشكال لكلٌ شكل سَيَحانٌ خاص؛ يردّد وقعاً معيّناً. تعيش كلّها بكثافة كأيّ آليّة معقّدة، دقيقة بقدر ما هي محفوفة بالمخاطر، مثل ساعة حائط حيث الزُنْبُرك هو ثقَل كتلة محددة من البخار تتساقط.

رنّة شبكات عموديّة علىَ الأرض، بَقبقة المزاريب، ضرباتُ

الصنوج الصغيرة تتضاعف وترنّ في آن واحد كما لو أنّها تناغمٌ من دون رتابة، لا تنقصه الرهافة.

وعندما يرتخي الزُنْبُرك، تستمر دواليب بالدوران برهةً، ثم تتباطأ أكثر فأكثر، إلى أن تتوقّف الآلة كلُّها. وقتئذ، ما إن تلوح الشمسُ من جديد، حتّى يمّحي كلُّ شيء، الجهاز الباهر يتبخر: لقد سقط المطر.

مَتّع الباب

لا يلمس الملوك الأبوابَ.

إنّهم لا يعرفون هذه السعادة: أنْ يدفعَ المرءُ أمامه، بلطف أو خشونة، أحد هذه الألواح الجسام المألوفة؛ أنْ يلتفت إليها ليضعَها في مكانها المناسب - أن يحتضَن باباً.

... سعادةُ مسك أحد هذه العوائق العالية لغرفة ما، من عُقدة البَطن الخزفية: هذا التلاحُم السريع جسماً لجسم الذي بواسطته يُعاق السّيرُ للحظة، ما إن تنفتح العين، حتّىَ يتوافق الجسدُ كلّه وشقّته الجديدة.

يبقى ماسكاً بعض الوقت البابَ بيد ودّية قبل أن يردّه بالفعل غلقاً على نفسه -كأن تضمن له تكتكة الزُنْبُرُك القوي المزّيت جيداً، الأمانَ بكلّ حبور.

الشمعة

أحياناً يُذكي الليلُ نبتةً غريبةً لها وميضٌ يفكّك غُرفاً مؤثثة إلى كتلٍ

من الظل.

ورقتها الذهبيّة غير مبالية في تجاويف عمود صغير من المرمر، تحملُها سُويقات جدّ سوداء.

يهاجمها الفَراشُ الزريّ بالتفضيل عند ارتفاع القمر الذي يرشّ الغابات. لكن ما إن يحترقوا فوراً أو يرهقهم التقاتل، حتّى يرتعشوا جميعاً عند شفا سُعار قريب من الخَبَل.

على أنّ الشمعةَ بارتجاف الأنوار على الكتاب ارتجافاً ذا انبعاث مفاجئ لأدخنة أصليّة، تُشجّع القارئ، ثمّ تنحني على طبقها، وفي غذائها تغرقُ.

المَحَار

المَحَار، بضخامة الحصاة المتوسطة، له مظهر خشن، ولون أقلّ توحّداً، يميل بتألق إلى البياض. إنّه يصر على أن يكون عالماً مغلقاً. ولكنْ يمكن فتحه. يجب أنْ يُحملَ طيّ خرقة، وأن نستخدم سكّيناً ليست حادة، وأنْ نعيد الكرّة مرّات عدة. الأصابع الفضولية تجرح نفسها وتكسر أظافرها: إنّه عمل غير مُتقَن، فضربنا يترك على القشرة حلقات بيضاء كالهالات.

في الداخل، عالمٌ كامل، يؤكل ويُشرب. تحت قبة (بحصر المعنى) من عرق اللؤلؤ، انخساف السماء العليا فوق السفلية لا يشكّل سوى بركة، كيس لزج وضارب إلى الخضرة، له مدٌّ وجزر للنظر والشمّ، مزيّن بشريط متساو على الأطراف.

سقيفة الحبوب(*)

لكل بيت، بين السطح والسقف، صحنه الدنيوي طوال الغرف كلها. ما إن يدفع الإنسان الباب، حتّى يدخل النور معه. الرحابة تُدهشُهُ. في الأقصى، بضعة أحجار مسودّة تنوّه بحائط الموقد.

مُمدّداً على العارضة الأولى، يسترسل بكل طيبة خاطر في حلم يقظة تمجيداً لنجّار الهياكل. ومن خلال شقوق قبة السماء هذه، تتلألأ مائةَ نجمة نهارية. يصغي، في أقصى العنبر الهوائي، إلى الرياح ضاربة جوانب القرميد الوردي أو سائلةً على صفائح الزنك. في الداخل، تهتز بالكاد أسرّة معلقة ناعمة النسيج، شبكات عنكبوتية حجرية، تلتف حول الأصابع مثلما حول وجوه سائقي السيارات غابراً، في الأيام الملحمية للرياضة.

ثقْل مطرٍ متسرب من القرميد، مسحوق نفيس يترسب فوق الأشياء كلها.

بعيداً عن التربة النهمة، يضع الإنسان الحبّة لغاية متعارضة والإنماء. تَجففي أيتها الحبوب، منفصلة وبائتة، فمن الآنَ وصاعداً فكرة لم يعد لها عواقب للأرض حيث ولدت. أحرى بك أن تتيحي للطحين ولهيئاته الرمادية المألوفة أن تُحبَّ ما إنَ تخرج من التنّور.

(*) Le grenier تعني الغرفة التي تقع في أعلى البيت ما بين السقف والسطح، وقديماً كانت توضع فيها أكياس الحبوب ثم صارت مستودعاً للحوائج البالية. غير أن جذر الكلمة يلعب دوراً أساسياً في قصائد بونج. لذا فضلت كلمة: «سقيفة الحبوب».

الضفدع

عندما ينط المطر إبراً صغيرة في الحقول المُشبَعة بالماء، قزمة برمائية، أوفيليا مقطوعة الذراعين، حجمها بالكاد قبضة يد، تطلع من تحت خطى الشاعر وتلقي بنفسها في المستنقع التالي.

فلنترك هذه العصبيّة تهرب. لها سيقان جميلة. جسمها كله قفّازُ جلد لا ينفذ إليه الماء. عضلاتها الطويلة بالكاد لحم أنيقة كما لو أنها لا هيَ لحم ولا سمكة. وحتّى تفلت من بين الأصابع تتحد خاصيّة السائل فيها مع جهود الحيّ. لها غدّة وكأن لها تورّماً درقيّاً، فهي تلهث... هذا القلب الذي يخفق بحدة، هذه الأجفان ذات التجاعيد، هذا الفم المذعور، تجعلني أشفق عليها حتّى لأتركها تذهب.

هنري ميشو

Henri Michaux

(١٨٩٩-١٩٨٤)

من أصل بلجيكي، ولد هنري ميشو في مدينة نامور سنة ١٨٩٩، ويرحل فيما بعد إلى بروكسل للدراسة لدى اليسوعيين. وفي العام ١٩٢٠، ترك الطب ليصبح نوتيّاً في مركب ذي صاريتين. بعد فترة قصيرة، يعود إلى مسقط رأسه وسرعان ما يغادرها إلى باريس حيث يستقر نهائياً، لكن هذا الاستقرار لم يمنعه من السفر وقتاً تلو آخر والتجوال في أماكن بعيدة «طارداً منه وطنَه، التزاماته من كل نوع وكل ما يربطه من ثقافة هيلينية، رومانية، جرمانية أو من عادات بلجيكية». بقي غير مهتم بعالم الكتابة حتى وقع، ذات يوم من العام ١٩٢٢، على «أناشيد مالدورور» للوتريامون وعلى دراسات أصدرها السورياليون تحت عنوان «قضية لوتريامون» سنة ١٩٢٥, فأفلتت فيه القراءة هذه «رغبة الكتابة التي نسيها وقتاً طويلاً.»

وبصفته سليل لوتريامون، يرفض ميشو أية تسمية تريد تنميط كتاباته. فهو لايخضع لنموذج فني معطى، بل أنه يجترح نموذجه الذي قد يتجلى نصاً شعرياً طويلا، قصيدة نثرية، شعراً حراً أو مطولات سردية لنقل تجارب المسكالين، والعيش في مناطق كآسيا بين أناس غرباء. بعض النقاد يضعون بعَض قطَعه (خصوصاً هذه المنشورة في «الليل يتململ») التي كتبها «هكذا في لحَظات كسل، تبعاً لحاجاته تاركاً إياها كما أتت»، في خانة قصيدة النثر المفتوحة على الهلوسة والعبث وفك اللغة من إسارها لكي يشارك القارئُ الألفاظَ في أكثر تجاربها جنوناً وهذياناً.

عندما تؤوب الدراجات النّارية إلى الأفق

إنّ الشيءَ الوحيدَ الذي أقدّرُه حق التقدير فعلاً هو دراجة ناريّة. أوّاه! يا لها من سيقان رفيعة، رفيعة! بالكاد تُرى.

فهي، ونحن ننظر بإعجاب، سريعة إلى حد تكون معه عائدةً آنذاك على وجه السرعة إلى الأفق الذي لن تتركه إلاّ بسبب مكروه كبير.

وهذا ما يدفع إلى الحلم! إلى جعل الكلاب تتبوّل حالمةً، عند أسفل الأشجار! هذا هو الذي ينوّمنا أكثر من أي شيء آخرَ، و يعيدنا دوماً إلى النوافذ، متأمّلين، إلى النوافذ، إلى الآفاق العظيمة.

الريح

تحاول الريح أن تفصل الموجَ عن البحر. لكن، من الواضح، أليس كذلك، أنّ الموج يتمسك بالبحر والريح بالهبوب... كلا الريح لا تتمسك بالهبوب، حتى عندما تصبح عاصفة أو زوبعة، لا تتمسك به. فهي تنزع بلا روية، بهيجان وهوس، نحو مكان ذي سكينة تامة، وهدوء، فتشعر أخيراً مطمئنة، رخيّة البال.

كم هي غير مهتمة بالموج. سيّان عندها إن كان في البحر، على جرس، في عجلة مسننة أو على شفرة سكّينة، فهو لا يحرك فيها ساكناً. إنها تمضي حيث الهدوء والراحة، حيث تكف عن كونها ريحاً.

على أنّ كابوسها مستمرٌ منذ أمد طويل.

قرية المجانين

كم بهيجة كانت فيما مضى، واليوم مجرد قرية مهجورة. كان رجل ما ينتظر نهايةَ المطر تحت إفريز، بينما كان الجوّ قارساً، ولم يكن ثمّة أثر للمطر منذ وقت طويل.

كان مزارعٌ يبحث عن حصانه بين البَيْض. لقد سُرِقَ منه. إنّه يوم السوق. كان عدد البيض لا يُحصى في سلال لا تُحصَى. يقيناً سرق اللّصّ بطريقة تثبط عزيمة متعقّبيه.

في إحدى غرف البيت الأبيض، كان رجل يجر زوجته إلى الفراش.

«هل لك في أنْ... ؟» قالت له. «وإذا صدف أنّي كنت أباكَ»!

- لا يمكنكِ أن تكوني أبي، جاوبها، بما أنّك امرأة، كما أنّه ليس لأحد أبوان.

- رأيتَ، أنت أيضاً قلقٌ.

خرج مُرهَقاً؛ بادره رجلٌ بلباس السهرة، قائلا له: «اليوم، لم يعد هناك ملكات. لا فائدة من الإلحاح، لم يعد...»، ثم ابتعد مهدداً.

في الفراش

ماذا أفعل، ما إن يتجاوز ضجري الحدودَ حتى يجعلني أفقد الصوابَ إذا لم يتدخّل أحد.

أسحقُ جمجمتي وأبسطها أمامي أبعد ما يمكن، وما إن تنبسط كما ينبغي، حتّى أخرج فرساني. تضرب الحوافرُ بقوّة على هذه الأرضية

الصلبة والضاربة إلى الاصفرار. وسرعان ما تبدأ سرايا الخيل تخبُّ. وها ثمّة رفسٌ ولبطٌ. هذا الضجيج، هذا الإيقاع الجلي والمتعدد، هذا التوقّد الذي ينفّس عن القتال والانتصار، يبهج روح هذا المُسمَّر إلى الفراش وغير القادر على الحركة نأمة واحدة.

صراخ

إنّ الداحوس الذي يصيب الظفر لهو عذابٌ فظيعٌ. غير أنّ الذي جعلني أتألّم أكثر هو أنني لم أستطع الصراخ. لأنني كنت في المستشفى. والليل قد حلّ، وغرفتي كانت محصورة بين غرفتين مخصّصتين للنوم.

رحتُ، إذنْ، أخرجُ من دماغي صناديق كبيرة، آلات نحاسيّة وآلة أشد رنيناً من الأرغن. شكّلتُها جوقةً تصمّ الآذان، مستفيداً من القوّة الخارقة التي منحتني إيّاها الحمّى.

حينئذ وما إن تأكد لي بأنّ صوتي لن يُسمَع وسط هذه الضوضاء، حتّى أخذت أصرخ، أصرخ لساعات مسكّناً الألم رويداً رويداً.

ملعون

بعد عشرة أشهر أو أكثر، سأصبح أعمى. هذه هي حياتي الحزينة، الحزينة التي تستمر.

هؤلاء الذين وضعوني، سيدفعون الثمن، قلت لنفسي في المرة

الأخيرة. لكنهم إلى الآن لم يدفعوا. في حين أنّ عليّ الآن أن أخاطر بعينيّ. ضياعهما نهائياً سيحررني من آلام فظيعة، هذا كل ما أستطيع أن أقوله. ذات صباح، ستمتلئ أجفاني بقيح كثير. كما أن الوقت الذي ستُجرى فيه فحوص لا نفع لها بالنيترات الفضية الرهيبة، سيكون كافياً للتخلص منها. قبل تسعة أعوام، قالت لي أمي: «كنت أفضل لو لم تولد.»

إنسان ضائع

لقد ضعت، عندما خرجت. وفي الحال كان قد فات الأوان على الرجوع. وجدت نفسي وسط حقل. لكن عجلات كبيرة كانت تمرّ فيه. كان حجم بعضها أكبر منّي مائة مرة. والبعض الآخر أكبر فأكبر. وبالكاد أنظر إليها، كنت، وهي تقترب، أهمسُ على مهل، كما لو لنفسي: «يا عجلة لا تسحقيني ... ... يا عجلة، أتوسل إليك، لا تسحقيني ... ... يا عجلة، الرحمة لا تسحقيني ... ». كانت العجلات قد وصلت، نازعة ريحاً قوية، ثم عادت. أخذت أترنّح. ومنذ أشهر على هذه الحال: «يا عجلة، لا تسحقيني ... يا عجلة، هذه المرة هنا أيضاً لا تسحقيني ... » لا أحد يتدخل! ولا يمكن أيّ شيء أن يوقف هذا. لقد بقيت هنا حتى موتي.

رينيه شار

René Char

(١٩٠٧-١٩٨٨)

ولد رينيه شار في منطقة السورغ (جنوب فرنسا) في الرابع عشر من حزيران ١٩٠٧ . بعد عام على ولادته، ماتت أمه فتزوج أبوه من أختها ولم يلبث أن مات وعمر رينيه أحد عشر عاماً. وعند صدور كتابه الصغير «مستودع» سنة ١٩٢٩ التقى به إيلوار فعرفه إلى أندريه بروتون، أراغون، كريفيل. فانضم إلى المجموعة السوريالية، التي سيصبح واحداً من أهم أعضائها الصارمين في حقبة المواجهة مع ارتدادات الستالينية وشعرها المأجور المسمى في سجل التاريخ بالواقعية الاشتراكية. وقد أصدر في المنشورات التي كانت تشرف عليها الحركة السوريالية عدداً من الكتب الشعرية الصغيرة، من بينها القصيدة الطويلة «أرتين»، التي ينهيها بالعبارة التالية: «قتل الشاعرُ نموذجَهُ». جمعت أشعاره المعبرة عن انتمائه السوريالي كلها سنة ١٩٣٤ تحت عنوان: «المطرقة بلا سيّد». ثم أخذ يبتعد عن السوريالية، لكنه بقي على علاقة شخصية مع ايلوار وتزارا، وحافظ على ودّ لن يتراجع عنه طوال حياته لأندريه بروتون شخصاً وشاعراً. لعب دوراً في المقاومة الفرنسية وقد خلد لحظاتها النفسية والخلقية في «أوراق هبنوس» وفي عدد من أفضل قصائده النثرية، ضمنها كتابه الخارق Fureur et mystère الذي يمكن ترجمته ب «حُمّى وسر» أفضل من أن يترجم ب«هياج ولغز» أو ب «سُعْر وسر»، لأن المعنى العميق لهذا الكتاب يكمن، حسب معظم نقاده، في Fureur بمعنى الحمّى التي تنتاب الشاعر أثناء الكتابة وmystère السر الذي يكتنف كل خلق شعري.

شعر رينيه شار بقدر ما يقيم جسراً بين النقيضين، يحافظ عليهما. وكأنه جبل أحجاره كلمات ومفازاته فقرات والمعاني تتفتح في كل أعشابه. فشار شديد اللغة وصارم الرأي: «نعرف أنّ الشاعر يخلط النقصَ والإسراف، الهدف والماضي، خلطاً يتولدُ منه إعسارُ قصيدته. ذلك أنّه في لعنة، عليه أن يتحمّلَ المخاطرَ الدائمة والمتجددة، بقدر ما يرفض، مفتوح العين، ما يقبل به الشعراء، مغمضي العين: الانتفاع من كونهم شعراء. لا يمكن أن يوجد شاعرٌ بلا هواجس مثلما لا يمكن أن توجد قصيدةٌ بلا استفزاز. يمرُّ الشاعرُ خلال كلّ الرُّتب الانفراديّة لمجد جماعيٍّ حُرِمَ منه عن حق. هذا هو شرط الاستشفاف والتكلّم بصورة صحيحةٍ. وعندما يبلغ بعبقرية التَوهّجَ وما لم يُفسَد (أشيل، ما قبل السقراطيين، سان جوست، رامبو، هولدرلين، نيتشه، فان غوغ، ميلفيل) فإنّه يحصل على النتيجة التي نعرفها. يضيف مسحة نُبل إلى قضيته متى يكون متردداً في تشخيصه ومعالجة آلام إنسان عصره؛ متىً يبدي تحفّظات على الطريقة الفضلى لتطبيق المعرفة والعدالة في متاهة السياسي والاجتماعي. عليه أن يقبلَ الخطورة في أن تُعدّ بصيرته خطرةً. الشاعر جزءٌ لا يتجزأ من الإنسان المتمرّد على المشاريع المخططة. فقد يُطالب بأن يدفع ثمن هذا الامتياز أو هذا العبء مهما كان. يجب أن يعرف أنّ الأذيّة تأتي من أبعد مما نتصورّ، ولا يموت حتماً على المتراس الذي أُختير له».

شعر شار يجوب كل الأشكال الشعرية المعطاة لكن بعين صاحية وجديدة. من الشعر الحر، إلى قصيدة النثر، ومن السرد الطويل الآلي إلى الجملة الموجزة. إذ، كما يقول، «على الشاعر، من أجل إقناع نفسه وهدايتها، أن لا يخشى من استخدام كل المفاتيح الوافدة إلى يده.»

تكمن أهمية قصائده النثرية في اعتمادها على البعد الأخلاقي للشاعر وعلى هرمية تمنحها الكثافة اللازمة والإطار الضروري لمساعدتها على مقاومة الزمن. وإذا كانت قصيدة النثر قبل شار ترتكز على النادرة كعنصر محرك لخلق التأثير الشعري، فإن قصيدته النثرية بقدر ما تحافظ على «سرد معين حريص على تطوره الخاص به، فهي تبذل قصارى جهدها على تشويش السير المنطقي». كما أنّ شار نفسه حذرنا في الفقرة ٥٣ من «أوراق هيبنوس»: «انتبهوا للنادرة. إنها محطة قطار حيث رئيسها يكره مُحوّلَ الخط.»

تسريح الريح

عند سفح تلّ القرية، تعسكر حقولٌ مُمَوَّنة بالميموزا. بعيداً عنها، في أيّام القطاف، يحدث أن يكون لنا لقاءٌ طَيِّبٌ بفتاة ذراعاها مشغولتان طوالَ النّهار بالأغصان الهشّة. أشبهُ بمصباحٍ إكليلُه عطرٌ، ستذهب، دائرةً ظهرَها إلى شمس المغيب.

الحديث معها سيكون خرقاً للمحارم.

لها خفٌّ يدهسُ العشبَ، دعوها تمرّ في الطريق. قد يكون لكم حظٌّ فتميّزوا على شفتيها وهْمَ نداوة الليل.

مآثر

كان الصيف يغرّد على صخرته عندما ظهرت لي، الصيف كان يغرد على انفراد منا نحن اللذين كانا صمتاً، وداً، حرية حزينة، بحراً أكثر من البحر الذي كانت مجرفته الطويلة الزرقاء تتسلّى عند أقدامنا.

كان الصيف يغرّد وقلبك يسبح بعيداً عنه. احتضنتُ شجاعتك، أصغيتُ إلى بلبلتك. طريق على امتداد مطلق الأمواج باتجاه قمم الزبَد العالية هذه، حيث تُبحر الفضائل المبيدة للأيدي التي تحمل منازلنا. لم نكن سذّجاً. كنا محاطين.

السنوات تمرّ. العواصف انقرضت. انصرفَ العالم. كان يؤلمني أن أشعر أن قلبك هو الذي لم يتنبه إليّ. كنت أحبك. وأنا غائبُ الوجه، فارغ الفرحَ. كنت أحبكِ، متغيراً في كل شيء، وفياً لكِ.

الغائب

هذا الأخ العنيف الطبع إلا أنه كان ثابت الكلمة، متحمّل التضحية، جوهرة وخنزيراً بريّاً، حاذقاً ومساعداً، يمكث في قلب سوء التفاهم كمثل شجرة صمغية في عراء البرد الذي لا يقبل الخلط. ضد عالم الأكاذيب الحيواني التي كانت تعذبه بعفاريتها الخبيثة وأعاصيرها، كان يدير لها ظهره ضائعاً في الزمن. كان يأتيكم من طرق غير مرئية، يفضل الحجارة القرمزية، لا يناوئكم، يعرف كيف يبتسم. مثل نحلة تغادر البستان من أجل فاكهة اسودت سلفاً، كانت النساء تساند من دون أن تخون تناقضَ هذا الوجه الذي لم يكن له ملامحُ رهينة.

حاولت أن أصف لكم زميلاً لا يُمحى، الذي نحن قلّة ٱلتقينا به. سننام في الأمل، سننام في غيابه، بما أن العقلَ لا يشك في أن ما يُسمّيه، باستخفاف، غياباً، يحتلُّ أتونَ الوَحْدة.

الكوسج والنّورس

هاأنا أرى أخيراً البحرَ في انسجامه المثلّث: البحرُ ذو الهلال الذي يقطعُ سلالةَ الأوجاع الباطلة، المَطِيَرةُ الهائجة الكبيرة، البحرُ السريع التصديق كلَبْلاب.

عندما أقول: أزلتُ القانونَ، تجاوزتُ الأخلاق، نشرتُ القلبَ شبكةً، ليس لأقرّ نفسي بالحقّ أمام ميزان العدم هذا الذي تمدُّ ضوضاؤهُ سعفتَها إلى ما وراء إقناعي. لكن ليس مما رآني أحيا، أضطلعُ، إلى الآن، شاهداً على مَقرُبة. يجوز إذنْ، لكتَفي أن يأخذه

الكرى، لشبابي أن يُسرعَ. فمن هذا فقط يمكن استمداد ثراء فوريّ وفعّال. هكذا، هناك يومٌ صافٍ في العام، يومٌ يحفرُ دهليزَه الرائعَ في زبَد البحر، يومٌ يعلو العيونَ لتتويج الظهيرة، أمس، كان النُّبْلُ مهجوراً، الغُصينُ بعيداً عن برعمه، لم يكن الكوسجُ والنّورسُ على اتصال بعضها ببعض.

أنتَ يا قوسَ قزح الشاطئ الصاقل، قرّب المركبَ من رجائه، اسعَ لأن تكون كلُّ نهاية مفترضة براءةً جديدةً، سائراً محموماً يتقدّمَ من أجل هؤلاء الذين يتعثّرون في التثاقُل الصباحي.

مصارعون

في سماء الرجال، بدا لي خبز النجوم مظلما وقاسياً، ولكن في أيديهم الضيقة قرأت تطاعن هذه النجوم داعيةً نجوماً أخرى لا تزال حالمات مهاجرةً من القنطرة، جمعتُ عرَقَهن الذهبي، فتوقفت خلالي الأرضُ عن الموات.

لماذا يطير النّهار

طوال فترة حياته، يستندُ الشّاعرُ، لحظةً إذا شاء الظرْفُ، إلى شجرة ما، بحر، منَحدر، أو إلى غمامة لها صبغةٌ معيّنة. إنّهُ ليس ملتحمّاً بضلالات الآخرَ. فلحبّه، وسَبْيه، وسعادته، نظيرٌ في كلّ الأماكن التي لم يذهب إليها، ولنَ يذهب أبداً، لدى الغرباء الذين لن

يتعرّف عليهم. وما إن نرفعَ الصوتَ أمامه، أو نستحثّه أنْ يقبل التكريمات الآسرة، أو نستدعي الكواكب بشأنه، حتّى يجيبنا بأنّه من البلد «المجاور»، من السّماء التي أُبْتلعَت تواً.

يبعثُ الشّاعرُ النشاطَ ومن ثم يهرعُ إلى الخاتمة.

وإنْ، مساءً، لوَجنته فجوات مبتدئ عدّة، فهو عابرٌ مهذّبٌ يتعجّل في تحيّات الوداع حتّى يكون هناك حينمّا يخرج الخبزُ من التنّور.

عتبة

عندما انهدَّ سدُّ الإنسان، مُمتَصاً بصدع جبّار سببه هجران الإلهي، فإن الكلمات في البعيد وهي كانت لا تريد أن تضيع، حاولت الصمود ضد الدفع الباهظ. وهاهنا حُدِّدت سلالةُ معناها.

ركضتُ حتى نهاية هذه الليلة الطوفانية. واقفاً في الفجر المرتجف، طوقي مملوء بالفصول، أنا في انتظاركم، أيها الأصدقاء القادمون. أستشفكم منذ الآنَ من وراء سواد الأفق. موقدي لا يكفّ عن التمني بالخير لمنازلكم. وعصاي، من خشب السرو، تضحك من كل قلبها من أجلكم.

ملاحق

١ . لوتريامون
٢ . سان جون بيرس
٣ . قصائد نثر عالمية
٤ . رسل ايدسن : قصيدة النثر في أميركا
٥ . ماكس جاكوب : مقدمة ١٩١٦

لوتريامون

Lautréamont

(١٨٧٠-١٨٤٦)

ولد ايزيدور دوكاس (المعروف باسم لوتريامون، المحرّف عن عنوان رواية لاوجين سو) عام ١٨٤٦ في مونتفيديو عاصمة الاورغواي، من أبوين فرنسيين مهاجرين. وقبل أن يبلغ السنتين، ماتت والدته. رحل عام ١٨٥٩ إلى فرنسا ليتلقى التعليم في مدارسها. بعد أن تنقل من مدرسة إلى أخرى، أستتب في باريس حيث مات في الرابع والعشرين من تشرين الثاني ١٨٧٠ تاركاً كتيباً صغيراً تحت عنوان «أشعار» وعملا وحيداً مكوناً من ستة فصول عنوانه «أناشيد مالدورور» سيقلب، خصوصاً بعد إكتشافه من السورياليين، كل لغة المستقبل الشعرية. وإن لم يوزّع الناشر الفرنسي الكتاب في السوق، خوفاً من الملاحقة القانونية، فإن صديقاً وفياً له باعه على سبيل الإيداع الائتماني في سويسرا وبلجيكا. على أن لوتريامون، الذي دفع كل نفقات الطبع، بقي يتعلم، عبثاً، عن مصير كتابه، بل أستبد به الشعور بالذنب من أنه كتاب شرير، وبالتالي ليس عليه إلا أن يكتب شيئاً آخر أكثر تفاؤلاً. وبالفعل أخذ لوتريامون يتنكر للكتاب واعداً صاحب المصرف داراس بأنه سيكتب مقدمة لكتابه المقبل الحافل بالأمل، ليقرأها والده فيبعث إليه بالمال الكافي لطباعته. وهذا ما أشار إليه لوتريامون نفسه في توطئة لكتيبه «أشعار». لكن لوتريامون مات قبل أن يكتب مجلد الرجاء هذا، وقبل أن ينزل كتابه في المكتبات بعد أكثر من عشر سنوات، أي عندما حلت أزمة مالية بالناشر فباع النسخ جملة بسعر رخيص.

كتب لوتريامون «أناشيد مالدورور» في الوقت الذي كانت قصيدة النثر تجربة جديدة تتدفق على شكل أعمال لم تتحدّد قوانينُها. كما أن الأسلوب

الذي كتبت فيه هذه الأناشيد تتجاوز إشكالية نظم/ نثر، شعر/ نثر شعري وإلى آخر الثنائيات التي ميزت كل محاولات التخلص من سطوة النظم. إن النثر المكتوبة به هذه الأناشيد هو اللغة بعينها ككل، جارفة كل ما يريد أن يقف بوجه تدفقها: كما لو أن سد النحو (التراكيب، الأسلوب، الألفاظ) والوعي (الشعور الأعمق، الذهن، الأخلاق) انهداً كتلةً متماسكة شعراً لم تعد تهمه التحديدات. في الحقيقة إن البعد الجذري لكتاب لوتريامون في تغيير مسار قصيدة النثر سيتضح على يد السورياليين عند اكتشافهم الكتابة الآلية. فإنه التمهيد الأول لكسر كل إطار يريد تحديد قصيدة النثر ضمن شكل منغلق. غير إن الاعتراض على وجوده في أنطولوجيا مخصصة لقصيدة النثر مقبول في حال قبول التعريف الرسمي لقصيدة النثر: قصيرة ومكثّفة خالية من الاستطرادات والتطويل والسرد المفصّل وتقديم البراهينَ والمواعظ، محتفظة بكل مقوماتها التي تجعل منها كتلة مستقلة عن أي مرجع شخصي، وقائمة بذاتها. وهذا يعني أنّه لا يحق لنا استلال مقطع من عمل أدبي طويل. أما إذا حللنا بشكل أبعد عبارة بودلير «انزعْ فقارةً، وسرعان ما سينضم وبكل سهولة جزءا هذه الفانتازيا المتلويّة. قطِّعها أوصالاً عدة، ترَ أنّ لكلٍّ وصلة وجوداً مستقلاً»، فيمكننا أن نستلّ مقطعاً يشكل كتلة متماسكة تستمد وجودها من ذاتها. وهذا ما دفع موريس شابلان الذي وضع أول أنطولوجيا لقصيدة النثر وذلك سنة ١٩٤٦ إلى نشر مقاطع من «أناشيد مالدورور» معتبراً إيّاها قصائد نثر. ومن بين اختياراته مثلاً هذا الجزء المستل من المقطع الرابع من النشيد الرابع الذي نستهل به المختار من «أناشيد مالدورور» ترجمة سمير الحاج شاهين، والصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

من «النشيد الرابع»

٤

إنّي قذر. القمل يقضمني. الخنازير، عندما تنظر إليّ تتقيأ. قشور البرص وندوبه سفطت جلدي، المغطى بالقيح الأصفر. إني لا أعرف ماء الأنهار، ولا ندى الغيوم. فوق عنقي، كما فوق زبل، نما ثمة فطر

ضخم، ذو سويقات صيوانية. إني لم أُحرك، جالساً فوق أثاث بلا شكل محدود، أعضائيَ منذ أربعة أجيال. أقدامي تجذّرت في التربة وتشكل حتى بطني، نوعاً من نبات حي، مملوء بطفيليات مقززة، ليس مشتقاً بَعد من العشب، ولم يعد لحماً. ومع ذلك فإن قلبي ينبض. لكن أنّى له أن ينبض، لو لم تكن عفونة وفوحانات جثتي (لا أجرؤ أن أقول جسدي) تغذيه بغزارة؟ تحت إبطي الأيسر، اتخذت عائلة من الضفادع لها مقراً، وعندما يتحرك أحدهما، فإنه يدغدغني. حاذروا أن يهرب ضفدعٌ من تحت إبطي، ويأتي يحكّ بفمه، باطن إذنكم: إنه قد يكون خليقاً بعد ذلك بدخول دماغكم. تحت إبطي الأيمن، يوجد حرباء تطارد هذه الضفادع باستمرار، كي لا تموت جوعاً: كل واحد يجب أن يعيش. لكن عندما يُحبط أحد الفريقين حَيل الآخر كلية، فإنهم لا يجدون أفضل من أن لا يتضايقوا، ويمصّون الشحم الرقيق الذي يغطي جوانبي: لقد اعتدت على هذا الأمر. أفعى شريرة التهمت قضيبي وحلّت محله: لقد جعلتني خصياً هذه السافلة. آه! ليتني استطعت أن أدافع عن نفسي بذراعيّ المشلولتين، لكني أعتقد بالأحرى أنهما قد تحولتا إلى حطبتين. مهما صار، يهمني تسجيل أن الدم لم يعد يأتي ليُجيل فيه احمراره. قنفذان صغيران، كفّا عن النمو، رميا إلى كلب، لم يرفضه، داخل خصيتيّ، حيث سكنا، بعد أن غسلا البشرة بعناية. الشرج تم احتجازه من سلطعون؛ شجّعه جمودي، إنه يحرس المدخل بمشابكه، ويسبب لي الكثير من الوجع! مدوستان عبرتا البحار، وقد جذبهما مباشرة أمل لم يخب. لقد نظرتا بانتباه إلى القسمين اللحميين اللذين يشكلان المؤخرة البشرية، ومُتشبثين بحنيتهما المقببة، سحقتاهما بضغط ثابت لدرجة أن قطعتي اللحم اختفتا، بينما بقي مسخان، خارجان من عالم اللزوجة،

متساويان في اللون، والشكل والضراوة. لا تتحدثوا عن عمودي الفقري، بما أنه سَيف.

٦

كنتُ قد نمت على الشاطئ الصخري .إنْ ذاك الذي طارد، خلال يوم، النعامة عبر الصحراء، دون أن يتمكن من بلوغها، لم يتسنَّ له الوقت كي يتناول غذاءً، ويغمض عينيه. إذا كان هو الذي يقرأني، فإنّه جدير بأن يحزر، عند الاقتضاء، أي رقاد يثقل عليّ. لكن عندما تكون العاصفة قد دفعت سفينة عاموديأً، براحة يدها، حتّى أعماق البحر، فإنه إذا لم يبقَ من كلّ طاقم الملاحة عليّ الطوف سوى رجل واحد، منهوك من التعب والحرمانات من كلّ نوع؛ إذا أرجحَه الموجُ، كحطام سفينة، خلال ساعات أطول من حياة إنسان؛ وإذا لمحت فرقاطة راحت تمخر فيما بعد هذه المناطق الكئيبة بغطاستها المصدوعة، الشقيَّ الذي يُجيل فوق الأقيانوس هيكله العظمي الناحل، وحملت إليه نجدةً كادت أن تكون متأخرة، فإني أعتقد أن هذا الغريقَ سيحزر أفضل أيضاً إلى أي درجة وصل خدرُ حواسي. إنّ المغنطسية والبنج، عندما يكلفان نفسهما عناء ذلك، يعرفان أحياناً أن يولدا مثل هذه التخشبات البليدة، التي ليس هناك أي شبه بينها وبين الموت: ستكون كذبة كبيرة أن نقول ذلك. لكن فلنصل رأساً إلى الحلم، كي لا يأخذ نافذو الصبر، الجائعون إلى هذه الأنواع من القراءات، يزمجرون غضباً، كسرب من حيتان العنبر الكبيرة الرأس التي تتقاتل فيما بينها من أجل أنثى حبلى. كنتُ أحلم أني قد دخلت

في جسد خنزير، لم يكن سهلاً علي الخروج منه، وأني كنت أمرمغ وبري في أكره المستنقعات. هل كانت هذه مكافأة؟ لم أعد أنتمي إلى الإنسانية، وهذا موضوع رغباتي! فيما يختص بي، لقد فهمت التأويل هكذا، وشعرت من جراء ذلك بفرح أكثر من عميق. ومع ذلك، رحت أتقصّى بهمّة أي فعل فضيلة أنجزته كي أستحق، من جانب العناية الإلهية، هذه الخطوة العظيمة. الآنَ وقد استعرضتُ في ذاكرتي مختلف مراحل هذا التسطّح المريع فوق بطن الصوّان، الذي مرّ خلاله المدُّ والجزر، من دون أن أدرك ذلك، مرتين، فوق مزيج يتعذّر إنقاصه من المادة الميتة واللحم الحي، فأنه قد لا يخلو من الفائدة أن أعلن أن هذا التدهور لم يكن على الأرجح سوى قصاص، أنزلته بي العدالة الإلهية. لكن مَن الذي يعرف حاجاته الحميمة أو سبب أفراحه المفسدة؟ إنّ الإنمساخ لم يظهر قط لعينيّ إلاّ كدويّ عال وشهم لفرح كامل، كنتُ أنتظره منذ أمد بعيد. لقد جاء أخيراً اليوم الذّي صرت فيه خنزيراً! جرّبت أضراسي على لحاء الأشجار؛ فنطيستي كنت أتأملها بلذة. لم يبقَ أدنى جزء من ألوهة: عرفت أن أرفعَ روحي حتّى العلو الشاهق لهذه الشهوة الّحسيّة الفائقة للوصف. اسمعوني إذنْ، ولا تحمروا، يا رسوم الجمال الساخرة التي لا تنفد، الذين تأخذون عن جد النهيق المضحك لروحكم، الجديرة بالاحتقار إلى أقصى حد، والذين لا يفهمون لماذا استمرأ العلي- القدير، في لحظة نادرة من التهريج الممتاز، الذي لا يتجاوز، طبعاً، قوانين الهزل العامة الكبرى، لماذا استمرأ المتعة العجيبة في أن يعمر كوكباً متحيّراً بكائنات غريبة ومجهرية، يسمونها بشرية، وتشبه مادة المرجان القرمزي. لاشك، إنكم على حق في أن تحمرّوا، وأنتم عظم وشحم، لكن اسمعوني. إنّي لا ابتهل إلى ذكائكم؛ ستجعلونه يبصق

دماً بسبب الكره الذي يكنّه لكم: انسوه، وكونوا منطقيين مع أنفسكم... هنا، لا إكراه بعد. عندما كنت أريد أن أقتل، كنت أقتل؛ وهذا الأمر، حتّى، حصل لي مراراً، ولم يردعني أحد عنه. القوانين كانت تلاحقني بعد بانتقامها، مع أني لم أهاجم الجنس الذي هجرته بكل هذا الهدوء؛ لكن ضميري لم يكن يوجّه لي أي توبيخ. خلال النهار، كنت أتصارع مع أشباهي الجدد، والتربة كانت موشاة بعدة طبقات من الدم المتخثر. كنت الأقوى، وكنت أحرز جميع الانتصارات. جراح كاوية كانت تغطي جسدي؛ كنت أتظاهر بأني لا ألاحظها. الحيوانات الأرضية كانت تبتعد عني، وكنت أبقى وحيداً في عظمتي المتألقة. كم كانت دهشتي عظيمة، عندما حاولت، بعد أن كنت قد عبرت نهراً سباحةً، كي أبتعد عن البقاع التي أخلاها حنقي من سكانها، وأبلغُ أريافاً أخرى لأزرع فيها عاداتي في الاغتيالات والمجازر، عندما حاولت أن أمشي على هذه الضفة المزهرة. قدماي كانتا مشلولتين؛ لم تكن أي حركة تأتي لتخون حقيقة هذا الجمود الاضطراري. وسط جهود فائقة للطبيعة، لأواصل طريقي، استيقظت، وشعرتُ أني أعود إنساناً. العناية الإلهية جعلتني أفهم هكذا، بطريقة ليست متعذرة على التفسير، إنها لا تريد، حتّى في الأحلام، أن تتحقق مشاريعي السامية. الرجوعُ إلى شكلي الأصلي كان بالنسبة إليّ ألماً كبيراً لدرجة أني لا أزال خلال الليالي أبكي منه. شراشفي تظل مبللة باستمرار، كما لو أنها غطست في الماء، وكلّ يوم أغيّرها. إذا كنتم لا تصدقوني، تعالوا لمشاهدتي؛ ستتحققون باختباركم الخاص، ليس فقط من احتمال، لكن، فوق ذلك، من حقيقة زعمي ذاتها. كم من مرّة، منذ تلك الليلة التي أمضيتها في العراء، فوق شاطئ صخري، امتزجتُ بقطعان خنازير، لأستردّ،

كحق، انمساخي المفوّض! حان الوقت كي أهجر هذا الذكريات المجيّدة، التي لا تترك، وراءها، سوى المجرّة الشاحبة للحسرات الأزلية.

سان جون بيرس

Saint-John Perse

(١٩٧٥-١٨٨٧)

في رسالة إلى صحفية أميركية أوضح سان جون بيرس بأن شعره لا علاقة له لا بالشعر الحر، ولا بقصيدة النثر ولا بالنثر الشعري. وإن هو يزيح الفارق بين التقطيع الشعري والكتلة النثرية فإن شعره يميل إلى الآية التي ترتقي لغتها أحياناً إلى فخامة ملحمية، معتمدة اعتمادا كلياً إيقاعات وزنية. وكما أوضح مصطفى القصري في مقدمة ترجمته ل «الفلك ضيقة»، «يكاد يطغى أسلوب الخطابة والاسترسال في هذا الشعر حتى لننسى أحياناً أنه شعر موزون يخضع لقوانين العروض الفرنسي: نجد أن الجملة الشعرية ظاهرها جملة خطابية فنحلل أجزاءها لنكتشف في سرور بأنها مبنية على أحد البحور الشعرية الفرنسية التقليدية مركبة من أثني عشر سبباً أو ثمانية أو ستة أو أربعة أسباب. إنها حقاً جمل واسعة التركيب وأناشيد مديدة النفس متابعة مسترسلة مجودة كالآيات البينات». وربما القصيدة الوحيدة التي يمكن اختصاصيّ الأجناس الأدبية اعتبارها قصيدة نثر (رغم أن البيت الذي يستهل ويقفل القصيدة موزون) هي المقطع الرابع من «مدائح» التي كتبت سنة ١٩١٦ والتي تكشف عن جرأة سان جون بيرس باستخدام كلمات تكنيكية كالقمع مثلاً، أو كلمات تعتبر فجة كان استعمالها محرماً في الشعر آنذاك (كالإبط، الإسبال وسواهما). وهاهنا ترجمتها:

مدائح
٤

أيّها اللازورد، بهائمنا غصّتهم صرخة.

أستيقظُ، حالماً بالفاكهة السوداء لشجر الأنيب العطر بقمعه المبتور المتثألل... سراطين البحر أتت على كل الشجرة ذات الثَمر الرخي. وشجرة أخرى مملوءة بالندوب، أزهارُها كانت تنمو، ريّانة، عند الجذع. وأخرى، لا يمكننا مسَ يدها، كما نفعل مع شاهد، من دون أن تبكي من الذباب والألوان! نساء يضحكن وحدهن في حقل من شوك الغنم، هذه الأزهار الصفراء المبقع أسفلها بالأسود والبنفسجي، التي نستخدمها لوقف إسهال البهائم ذات القرن. والعضو طيب الرائحة. العرق يتفتح طريقاً منعشاً، رَجلٌ وحيد سيضع أنفه في ثنية ذراعه. الأنهار هذه تنتفخ، تتهاوى تحت طبقات من حشرات ذوات أعراس غير منطقية. تَبرعمَ المجداف في يد المجدّف. كلب يعيش على طرف الناب أفضل طُعم لسمك القرش...

– أستيقظُ حالماً بالفاكهة السوداء لشجر الأنيب، بأزهارٍ في علب تحت إبط الأوراق.

يعتبر الروائي الروسي العظيم إيفان تورغينيف أول كاتب غير فرنسي، كان قلّد قصائد بودلير النثرية. وذلك بعد أن فشلت روايته الأخيرة «أراض عذراء» سنة ١٨٧٧ قرر أن يكف عن الكتابة ويخصص معظم وقته للترجمة. غير أنه كان يكتب، في السر، قصائد نثرية تشابه وقصائد بودلير التي لابد أن يكون قد أطّلع عليها. قصائد لمتعته الخاصة به يرفض نشرها، غير أنه كان يفتخر بقراءتها أمام الناس في جمعية الفنانين الروس في باريس ليلة رأس السنة الروسية ١٨٨٣. المقلّد الثاني لهذا الجنس الأدبي الفرنسي هو أوسكار وايلد الذي كتب عدداً من قصائد نثرية وقد كتب ذات مرة بأن «تغريدة البلبل هي قصيدة موزونة، لكن أغنية البجع هي قصيدة نثر». وعلى الرغم من أن أول أنطولوجيا لقصيدة النثر الفرنسية صدرت بالانكليزية في أوائل ١٨٩٠، قام بنا الشاعر الأميركي الأصل والفرنسي اللسان ستوارت ميريل، فإن محاولات بداية القرن العشرين في بريطانيا لكتابة قصائد نثر مع ريشارد اليغتون أُجهضَت لأن ت. س. اليوت - على رغم أنه كتب أربع قصائد نثر، ونشر واحدة منها «هستيريا» في «الأنطولوجيا الكاثوليكية» التي أشرف عليها باوند - وقف ضدها بضراوة، بل مقالته الأولى «حدود النثر» التي كتبها سنة ١٩١٧ كانت أول مقالة تكتب ضد قصيدة النثر. لعل تأثير اليوت على الشعر الأنكليزي سبب رئيسي في تأخر هذا الشعر مقارنة مع الشعر الأميركي الحامل راية التجديد نموذجاً وتنظيراً.

إلا أن الانتشار العالمي الحقيقي لقصيدة النثر تم بعد الحرب العالمية الثانية

في لغات عدة منها البولندية، العربية، اليوغسلافية، أما العالم «الهيسباني» فقد عرف قصيدة النثر منذ ثمانينات القرن التاسع عشر وطوال القرن العشرين، مع الشاعر الكوبي خوليان ديل كاسال الذي نشر ترجمة أسبانية لعدد من قصائد بودلير النثرية ما بين ١٨٨٨ و ١٨٩٠ في مجلة «كوبا الأنيقة». إلا أن الشاعر التشيلي روبين داريو يعتبر أول من قام بمحاولات واعية وجدية في كتابة قصائد تكشف عن تأثير قوي ومباشر لبودلير، خصوصاً في مجموعته الأولى «أزرق» (١٨٩٠) وفي «نثر دنيوي» (١٨٩٦). كما أن حركة المودرنيست التي شهدتها دول أميركا اللاتينية أواخر القرن التاسع عشر، أشاعت وتبنت كتابة قصيدة النثر ونشرها إلى جانب الشعر الموزون. سيلعب الشاعر الأسباني خوان رامون خيمينيث فيما بعد دوراً طليعياً في التأثر على شعراء بلده وشعراء أميركا اللاتينية خصوصاً عبر كتابه «يوميات شاعر تزوّج لتوّه» (١٩١٧) الذي ضم عدة قصائد نثر أصيلة. غير أن فنثنت هويدوبرو سيحرر قصيدة النثر الهيسبانية من رمزية داريو والمودرنزم اللاتيني ليضعها في قلب التكعيبية - الدادائية وفي الحركة التي أسماها «الابداعية» وفيما بعد في مجرى الأشكال السوريالية التي أنتشرت في كل بلدان أميركا اللاتينية في عشرينات وثلاثينات القرن العشرين. وها هي قصيدة النثر تحقق انتصارات شعرية فذة بفضل بابلو نيرودا، سيزار فيخو، اوكتافيو باث، خورخي لويس بورخس، خوليو كورتزار والخ...

في الولايات المتحدة، دخلت قصيدة النثر تحت التأثير السوريالي بعد الحرب العالمية الثانية، خصوصاً بعد تأسيس دار النشر الطليعية «اتجاهات جديدة» New Directions التي لعبت دوراً كبيراً في نشر ترجمات أميركية كاملة للأعمال الشعرية النثرية لبودلير ,رامبو، لوتريامون، شار، ميشو، والكتابات الأوروبية الطليعية، بل خصصت العدد الرابع عشر من دوريتها السنوية (١٩٥٣) لموضوع قصيدة النثر عالمياً. وفي مطلع الستينات تبنى عدد من الشعراء الذين سيصبحون من كبار الشعر الأميركي اليوم، قصيدة النثر: جون أشبري، ألن تيت، كارل أشبيرو، روبرت دنكان، دنيس لفيرتوف، و. س. ميروين، ادوارد روديتي، وبالأخص مايكل بنيدكت، روبرت بلاي، رسل ايدسن وجارلس سيميك. وقد أسس معظم هؤلاء مجلات صغيرة لإشاعة قصيدة النثر التي أصبح لها اليوم مركز جد كبير في الأوساط الشعرية والأكاديمية بحيث أن جائزة البوليتزر المتحفظة تعطى للمرة الأولى لقصائد نثر الشاعر اليوغسلافي

الأصل جارلس سيميك في أواخر الثمانينات. ليست مبالغة القول إن بروز قصيدة النثر في مقدمة الشعر الأميركي اليوم، دفع عدة فرنسيين إلى إعادة النظر في مفهوم قصيدة النثر الفرنسية حد أن ثلاثة كتب نقدية جامعية صدرت خلال السنوات الأخيرة في تحاليل نقدية جديدة تعارض وطروحات سوزان برنار، إذ كتابها، الغارق بدراسات إيقاعية حد تشويه حقيقة قصيدة النثر، كان له أهمية واحدة في فرنسا هي تذكير الجامعة بقصيدة النثر كجنس أدبي يجب أن يُدرس. لقد كتب الشاعر الأميركي بروك هورفث مقالة وضح فيها بعض الأسباب الوجيهة التي دعت شعراء من خارج اللغة الفرنسية إلى أخذ قصيدة النثر: «إنّ النثر (إيقاعاته، استعماله لفضاء الصفحة الخ) يقدّم إمكانات ينبغي للشعر أن يمتلكها إذا كان له أن يحتفظ بمكانته كاستخدام للغة يستغلّ أقصى إمكاناتها. كما أن قصيدة النثر تقدّم نفسها كشكل حر نسبياً من التقاليد والعادات السائدة، مُثريةً بهذا حرية الإبداع والتحرر من الجدية والقيود المقبولة والوعي الذاتي بأدب مُتَّج. وكأداة اكتشاف جمالي وغيره، قد تكون فعّالة في تقصّي الشعر عن طريق «نَحو» مختلف عما هو عليه في كتابة الشعر المنظوم. إنّ قصيدة النثر تتيح لنا أن نتخلّص من الفخ الإيديولوجي المرتبط بشعر التفعيلة. كما أنها تتيح للشعريّ أن يتعش وسط نثر موجود.» تجدر الإشارة هنا إلى أني خصصت عدداً من مجلتي «فراديس» للمرة الأولى بالعربية عن قصيدة النثر بالمعنى الأوروبي للكلمة. وهو العدد ٦/ ٧ (١٩٩٣) حيث مختارات من قصيدة النثر الفرنسية ومن قصيدة النثر العالمية ومن قصيدة النثر العربية القريبة على الأقل شكلاً من النموذج الأوروبي، زودتها بشروح وتقديمات وملاحظات نقدية لإفهام القارئ.

هل يوجد حقاً تأثير فرنسي واع على شعراء قصيدة النثر العالمية؟ سؤال يحتاج إلى بحث عميق، بل إلى دراسة ميدانية داخل تاريخ نثر كل لغة وشعرها حتى يمكننا البت بجواب شاف. يعرف الجميع أن للترجمة دور مهم في تزويد الشاعر بإمكانيات تعبيرية جديدة، لكن هناك أيضاً تاريخ شعر ونثر (وطبيعة الصراع بينهما) اللغة المنقول إليها هذا الجنس الجديد. جميع اللغات كانت تعاني من وطأة الوزن، وكانت الترجمة هي التي توقظ هذه اللغات من سباتها العميق في سرير النظم، لتطلقها في نشوة التمرد على القيود. من هنا يمكن لنا القول إن التأثير الفرنسي، بالأخص السوريالي منه، واضح إلى حد ما في كل

بلد أنتج شعراؤه قصائد نثر أصيلة ومميزة، كأوربا الشرقية، اليونان، السويد، البرتغال. فقط اللغة الألمانية كانت مكتفية بتراثها النثري الرومانتيكي، وهنا يمكن لنا العثور على قطع نثرية لدى النمساوي بيتر التنبرغ مثلاً، أو على أمثولات كما لدى فرانز كافكا، يمكن اعتبارها قصائد نثر. أما عندنا، فإن قصيدة النثر العربية، بل الحداثة العربية المعاصرة كلّها مدينةٌ إلى مجلة يوسف الخال «شعر» التي نشرت ترجمات للتراث السوريالي وللطليعة الشعرية الفرنسية.

هنا نماذج عالمية بعضها نُشر في أعداد مختلفة من «فراديس»، في جرائد «الحياة»، «القدس العربي»، «الاتحاد الاشتراكي» والخ...، والبعض الآخر يترجم للمرة الأولى كقصائد أوسكار وايلد، خورخي لويس بورخس، رامون خوان خيمينيث، بابلو نيرودا وكلّها من ترجمتي باستثناء قصيدة روبرت بلاي و و. س. ميروين ترجمها سركون بولص عن الأميركية، وقصيدة فيسوافا شيمبورسكا وزبيغنيف هربرت ترجمها هاتف الجنابي عن البولندية.

إيفان تورجينيف (١٨١٨-١٨٨٣)

الحشرة

حلمتُ، كنّا عشرين مجتمعين في غرفة كبيرة ذات نوافذ مفتوحة.

كان بيننا نساء، أطفال، شيوخ... كنّا نتحدّثُ في مواضيع عاديّة.

لغط كلامي غير مُميّز.

فإذا حشرةٌ جد ضخمة حجمَ خنصرين، داخلةً الغرفة طائرةً يرافقها ضجيج جاف. وبعد أن دارت في الغرفة، حطّت على الحائط.

كانت تشبه ذبابة أو زنبوراً. الجسمُ أسمرُ ووسخ، الأجنحة منبسطة وصلبة من اللون نفسه؛ قوائم كثّة الشَعر ومنفرجة، رأس ضخم مقرّن

كرؤوس اليعاسب؛ وهذا الرأس، وكذلك القوائم، كان أحمر حُمرة حادة، بل يمكننا القول دموية.

لم تكف الحشرة الغريبة عن رفع رأسها علواً وسفلاً، عن إدارته يميناً ويساراً، وعن تحريك قوائمها ... وفجأة تنفك عن الحائط، تتطاير في الغرفة باعثةً ضجيجاً أشبه بضجيج خشخاشة. بعد ذلك حطت ثانيةً هذه البهيمة المُقلقة والبغيضة، وهي تتحرّك من جديد من دون أن تترك المكان أبداً.

أثارت في كلّ واحد منّا القرفَ، الخوفَ بل حتّى الرعبَ... ما من أحد سبق له أن رأى شّيئاً كهذا. صاح الجميع: «اطردوا الوحش هذا!»، حَرَّكَ الجميع مناديلهم من بعيد. إذ لا أحد كانت له جرأة الاقتراب منها؛ وعندما طارت الحشرة تجاه السقف، تفرّق غريزياً الجميع.

إلاّ واحد من رفقتنا، شابٌ شاحبٌ، لا يزال غضّاً، راقبناه بتعجّب. هزّ كتفيه، وابتسم، لم يستطع إدراك ما حدث لنا، أو السبب الذي جعلنا مضطربين هذا الاضطراب. فهو لم ير حشرة، ولا سمع طقطقة غمد أجنحتها.

وفجأة، أرتفعَت الحشرة، ويبدو أنّها ثبتت عينيها عليه، وبَرَمَت ثم خفّت إلى رأسه فلسعته من جبهته ... أطلق الشاب صرخةً واهية، ثم خرّ ميتاً.

وعلى الفور هربت الحشرة المرعبة. عند ذاك إذنْ، عرفنا من كان الزائر.

أوسكار وايلد (١٨٥٤-١٩٠٠)

المُريد

عندما مات نرسيس، تغير غديرُ لذّاته من كأس ماء عذب إلى كأس دمع مرٍّ، جاءت حوريات التلال باكياتَ عبر الأحَراش والغَاب علّهِنَ بغنائهن يمنحن الغديرَ بعض العزاء.

وحالما رأين الغديرَ قد تغيّرَ من كأس ماء عذب إلى كأس دمع مر، حلّن ضفائر شعرهن الخضراء وبدأن بالنّواحِ على الغدير قائلاتٍ: لا نستغرب البتة من أنكَ تحزن بهذا النحو على موت نرسيس، آه كم من جميل كان.

- لكن، أحقاً كان نرسيس جميلاً، قال الغدير.

- ومن يعرف بهذا أفضل منكَ، أجابت الحوريات، فهو يمر بنا مرور الكرام متلهفاً إلى رؤيتك أنت. يجلس على ضفّتك فيحملق بك وفي مرآة مياهك كان يرى جمالَه مُنعكساً.

فأجاب الغديرُ: لقد أحببت نرسيس، فعندما يجلس على ضفّتي ويحملق بي، كنت أرى في مرآة عينيه جمالي مُنعكساً.

فرانز كافكا (١٨٨٣-١٩٢٤)

بروميثيوس

ثمّة أساطير أربع تدور حول بروميثيوس: وفق الأولى، أنه شُدّ إلى

صخرة في القفقاس، لخيانته الآلهة عند البشر. فأرسلت الآلهة نسوراً تتغذى من كبده المتجددة على الدوام.

الثانية، إن بروميثيوس، والمناقير الممزقة تنخسُه ألماً، راح يلجُ في الصخرة عميقاً، بحيث صار جزءاً منها.

أما الثالثة فتقول: إن خيانتَهُ كانت قد نسيت بمرور آلاف السنين، نستها الآلهة و النسور، نسيها هو نفسه.

والرابعة، حسبها أن الجميعَ قد تعب من هذه القضية التي ليس لها مغزى، الآلهة، النسور، الجرح نفسه التأم من الإنهاك.

عندئذ بقي معظم الصخرة المبهم. - فالأسطورة حاولت توضيح ما لا يمكن توضيحه. ولأنها آتية من أساس الحقيقة، كان عليها أن تعود أمراً لا يمكن تعليله.

خوان رامون خيمينيث (١٨٨١-١٩٥٧)

في عزّ الليل

نيويورك مهجورة - لا أحد. أنزل الشارع الخامس ببطء، مغنياً بصوت عال. ومن حين إلى آخر، أتوقف لأنظر إلى الأقفال الضخمة والمعقدة للبنوك، إلى الواجهات وهي تتغير، اللافتات مرفرفة في الليل... وهذا الصدى، الذي، كما لو في صهريج ضخم، وصل أذني اللاواعية، آتياً لا أعرف من أي شارع، يقترب أكثر حدة وجهراً. إنّها خطوات أقدام، تعرج وتتثاقل، آتية على ما يبدو من السماء، إنها تقترب أكثر فأكثر ولا تستطيع المجيء هنا. أتوقف مرة أخرى وأنظر

من فوق الشارع إلى أسفل. لا شيء. القمر المتجعد للربيع المبلل، الأصداء وأنا.

فجأة، لا أستطيع أن أقول قريباً أو بعيداً، كذاك الدَرَكي الوحيد عبر رمال كاستيي، في ذلك الأصيل عندما كانت ريح البحر قوية، رأيت نقطةً أو طفلاً، حيواناً أو قزما - ماذا؟ كان يتقدّم. ها هو. بالكاد يمر بيَّ. ثم أدير وجهي وإذا أجدني أمام نظرته، اللامعة، السوداء، الحمراء والصفراء، أكبر من وجهه، كان كلُّه نظرتَهُ. زنجي مسن، كسيح له معطف بال وقبعة كمداء، يحييني بكل أبهة واحترام ثم يذهب مبتسماً. . رعدة قصّيرة تسري فيّ، ويداي في جيوبي، القمر الأصفر بوجهي، أمضي شبه مغنياً.

صدى الزنجي الكسيح، مَلك المدينة، يقوم بدورة حول الليل عبر السماء، والآن نحو الغروب.

بابلو نيرودا (١٩٠٤-١٩٧٣)

الشارع من أسفل والشارع من فوق

علينا المشي ذهاباً وإياباً في الشوارع المملوءة بالطين والمجللة بالبؤس، حتى نعرف حزن هذه القرية. مطر خفيف يتساقط دبابيسَ مائيةً قاسيةً ومتناسقةً تنغرس في الوجه، في الأيدي، في كل شيء.

لكن الزخات الشديدة هي التي تضربنا بزوابعها القوية ونحن نقطع الشارعٍ من ذهاباً وإياباً.

ثمّ، هؤلاء الناس الذين يدخلون من كل جانب بمظلاتهم ذات

اللون الأسود الجنائزي، ويتمشون غير مبالين نحو الحيوات البائسة التي تُستهلك في غمّ الشتاء.

آه! كم نكرههم، كم تكرهم أنت، أيها القارئ الشاب والصارم الذي يقرأ هذه السطور، هؤلاء الناس الأنانيين وغير المبالين الذين لا يرون آلام الغير والذين يتوارون، على نحو مسموم، تحت مظلاتهم ذات اللون الأسود الجنائزي، بينما شكاسة الشتاء تفتق دفقةَ مياه.

خورخي لويس بورخِس (١٨٩٩-١٩٨٦)

بورخِس وأنا

للآخر، لبورخس، الأمور تجري. أما أنا، فإني أتنزه في بوينس أيرس. أقف لأنظر، ربما آليّاً، إلى قوس مدخل أو باب حديدي. أخبَار بورخس تصلني بواسطة البريد وأرى أسمَهُ في قائمة المرشحين للأكاديمية أو في معجم الأعلام. أحبُّ الساعات الرملية، الخرائط، طباعة القرن الثامن عشر، طعم القهوة، نثر ستيفنسن. يشاركني الآخر كل هذه التفضيلات، لكن بزهو تتحول هذه إلى مجرد صفات الممثل اللازمة. أبالغُ إذ أقول إن علاقاتنا عدائية، فأنا أعيش، وأسمح لنفسي بأن تعيش علّ بورخس يخترع أدبه، وبأدبه يُبرر وجودي. لا يضيرني الاعتراف بأنه قد استَطاع كتابة صفحات قيّمة، لكنها ليس في قدرتها إنقاذي، ربما لأن الجانب الأفضل لم يعد مُلك أحد، ولا حتى مُلك الآخر، وإنما مُلك اللغة، الموروث. ما عدا ذلك، مصيري الضياع، الضياع، ولن تقدر سوى لحظات مني أن تبقى في الشخص الآخر.

شيئاً فشيئاً أتنازل له عن كل شيء رغم أنني على وعي تام لعادته الشاذة في التزييف والمبالغة. أدرك سبينوزا أن كلَّ الأشياء تودّ الحفاظ على طبيعتها بالذات، فالصخرة تريد أن تبقى صخرة والنمر نمراً. لكن علي أن أعيش في بورخس، - إذا كنت فعلاً شخصاً ما - وليس فيّ، مع أني أتعرف على نفسيَ في كتبه أقل مما في أي شيء آخر، في العزف الشاق للغيتار. حاولتُ قبل سنوات أنْ أحرر نفسي منه وتحولتُ من أساطير الطبقة الوسطى إلى اللعب بألعاب مع الزمن واللاتناهي. لكن الألعاب هذه هي، الآن، ألعابُ بورخس، وعليّ أن أتصوّر شيئاً آخر. ها هي حياتي فرارٌ حيث أخسرُ كلَّ شيء وكلُّ شيء هو مُلك النسيان، مُلك الشخص الآخر.

لا أعرف أيّ واحد منّا كتبَ هذه الصفحة.

أوكتافيو باث (١٩١٤)

من «أعمال الشاعر»

٣

ترك الجميع البيتَ. لاحظتُ زهاء الساعة الحادية عشرة أني قد دخنت سيكارتي الأخيرة. وخوفاً من أن أعرّض نفسي للبرد والريح، أخذت أبحث عبثاً في كل الزوايا عن علبة. لم يكن أمامي سوى أن أضع المعطف وأنزل (أعيش في الطابق الخامس)، الشارع، الشارع جميل ذو بنايات عالية وصفيّن من أشجار الكستناء المنزوعة الأوراق، كان مهجوراً. مشيتُ ما يقارب ثلاثمائة متر بوجه الريح القارص

والضباب المصفر حتّى وجدت الدكان مغلقاً. وجّهت أدراجي نحو مقهى قريب كنت متأكداً أنّه سيؤمن لي قليلاً من الدفء، بعض الموسيقى، وقبل كل شيء السجائر، سبب خروجي. مشيت وأنا أرتعش شارعاً تلو شارع، عندما فجأة شعرت؛ كلا لم أشعر بها، وإنما مرّت سريعاً: الكلمة. فجائية هذا اللقاء شلّتني لمدة ثانية؛ زمن كاف لكي تعود فيه إلى الليل. ما إن هدأ روعي، حتّى أدركتها وجذبتها من أطراف شعرها العائم، سحبتُ بكل يأس تلك الفتائل التي كانت تمتد صوب اللانهاية، أسلاكَ برق محتم علَيها أن تنحسر في المنظر المترائي، نوطةً ترتفع، تتضاءلَ، تتمدّدُ، تتمدّدُ... بقيتُ وحيداً وسط الشارع، وريشة حمراء بين يدي الكابيتين.

أنسي الحاج

أسلوب

حَلْمتاي ومَثَلي الطيّب. أقول هذا: لولا قوّة فرحك لأسرعتُ أقتطع جوعاً أو أملاً. لَغْوك الأشقر ينتظرني عندما تتنابَني الوداعة فيُعيدني إلى الأصوات البعيَدة. ثمّ يداك تركضان دائماً على ثيابك؛ الطبيعة زاخرة ومُباحة، لكنّني أقتاد بسهراتك ومن تحت سقفك أعضَدُ انهياري. يا دليل الوقوع! اخترتك بين محرّضيّ لأُحبّك وأبصق. أقول هذا: لأعبُدك وأدلّ عليك: إنّنيَ نهرها! أيّها المنتظَرون لأنضج، أُسقيكم بهذا النبع، فهو أميركم. على أصفى أراضيكم أشكُّ يأسي. وغداً تقولون: أعماهُ شَعْرُها الطويل! واللّيلة أفضح باطلكم. أقول

هذا: «مليئة بالأجنحة»، أقول أيضاً: «مصطفقة بالزيت». بلا شرف أمرُّ على وجه العالم. ظلال العقم على جوانبي، إنَّ مسرّات هائلة يحلم بها باعةُ قراري ولكنّهم سيذوقون العار والحَيْرة. إنّني أمضي فقد صَرَخَتُ آخر صرخة. الطبيعة قدوة وراغبة، لكنْ على الجناح وطّدتُ خنجري واتكأتُ عليه. أحكمُ بثقة وموت مُشرَع.

من «الن»، ١٩٦٠

بحيرة

من كان يُصدّق أنّ الفلكيّ هو الصحراء أكثر من البدويّ؟ رأى صديقي الأنابيب والعقاقير وأوعية تصعد إلى... برفقة القابضين على المفاتيح خفيفة خفّة الفوز. ووقف أمام خيط هامَ به وأقسَمَ أنّه غيرُ عاديّ. ليس لعبة ليس سحابة. خيط مالح يرتفع من بلعوم مَعْبَد.

كان العَرَقُ يتصبّب وكان صديقي. والإوزّ يتنقّل على الماء المغلي والضباعُ تأكل المساحيق تتمشّى مُطيحة الآنية الثمينة. أمّا خيط الدخان الأبيض فلا شيء يحدث لجلسته مُنحدراً من وسيط تائه ومتصاعداً من وسيط أبديّ الانحدار بركاناً في عصا من الحرير.

قال صديقي لم يرَ قزماً. «ولِمَ عدت؟» سألتُه. «كي أرفع لعنتي عن البدويّ قبل أنْ أفتَح».

ما عَرَفتُ أيّ بدويّ. لكنْ صرتُ أرى كفّ صديقي خيوطاً تصعد وتنزل بين وسيطين توأمين وفي منتصف جبينه لطخةُ انتقامه تَتّسع وتأكله.

من «الرأس المقطوع» ١٩٦٣

فيـــوافا شيمبورسكا

حكاية

اصطادَ الصيادون قنينةً من القاع . كان فيها ورقةٌ مع الكلمات التالية : «أيّها الناسُ النجدةَ! أنا هنا . قذفني المحيطُ إلى جزيرة غير مأهولة .أقفُ عند الشاطئ وأنتظرُ المُساعدةَ . أسرعوا أنا هنا» .

«ينقصها التاريخُ . أكيدٌ الوقتُ قد فاتَ . ربّما القنينةُ سبحتْ في البحر طويلاً» ، قال الصيّاد الأول .

«والمكانُ لم يُحدَّدْ . حتّى المحيطُ غيرُ معروف» ، قال الصيّادُ الثاني .

«لا الوقتُ فات ، ولا المكان بعيد ، أينما حللتَ فثمّة جزيرةُ ال هنا» ، قال الصيّاد الثالث .

صار الأمرُ غريباً ، أطبَقَ الصمتُ . الحقائقُ العامّةُ ليست بعيدةً عن ذلك .

زبيغنيف هربرت

الأشياء

الأشياءُ الميّتةُ دائماً حَسَنةٌ ولا يُمكنُ ، للأسف ، قدْحُها . لم يتوفرْ لي أن أرى كرسياً ، يضع ساقاً على ساق ، ولا سريراً منتصباً . كذلك الطاولات ، حتّى حينما تكونُ متعبةً ، لا تجرؤ أن تثني الرُّكَبَ . أظنُّ الأشياء تفعلُ ذلك لاعتبارات تربوية ، كي تذكّرنا باستمرار بعدم ثباتنا .

روبرت بلاي

أن نجد الأب

يا صديقي، هذا الجسد يقبل أن يحملنا مقابل لا شيء - كما المحيط يحمل الجذوع. كذا يعول الجسد، في بعض الأيام، لفرط امتلائه بطاقته، إنّه يحطّم صخور الجرف ويبدّد سراطين صغيرة تجري، فائضة حواليه.

يطرق أحدهم الباب. لا وقت لدينا لنرتدي شيئاً. يريد منّا أن نرافقه في سيره إلى البيت المظلم عبر الشوارع العاصفة الماطرة.

سنذهب هناك، يقول الجسد، لكي نجد الأب الذي لم نلتقه أبداً، هو الذي خرج ليتيه في عاصفة ثلجية ليلة ولدنا، وأضاع من ثم ذاكرته، عائشاً مذّاك وهو يتوق إلى طفله الذي لم يرهُ، سوى مرّة... بينما كان يشتغل إسكافياً، راعياً للماشية في أوستراليا، طبّاخاً في مطعم بباريس يمارس الرسم في الليل.

ستراه عندما نشعل المصباح. إنّه يجلس هناك خلف الباب... ما أثقل حاجبيه، ما أوضأ جبينه... وحيداً ملء جسده، بانتظارك أنت.

و. س. ميروين

المرّة الأولى

كانت المرّة الأولى. لذلك كانت الريح تعصف بشكل مرعب.

وبالطبع لم تكن له أيّة ثياب. إذا حدث أن رأيت أحدهم يرتدي ثياباً، فلتعلم أنها ليست المرّة الأولى.

هكذا وقف هناك في تلك المرّة بلا ثياب ولم يكن يشكو إذ كيف له أن يشكو: لم يكن يدري أنّ أيّ شيء آخر ممكن. كانت الريح تقتلع الدموع من عينيه. لو أنّه لم يكن عارياً، لما كان هناك أيّ نور. كان ينِدّ عنه أنين طويل لكن لم تكن هناك طريقة لمعرفة ما إذا كان يخرج من فمه أم أنه كان صوتاً صادراً عن الريح، يسقط منه مثل متسلّق عن جرف البحر. أما هو فيرتعش من البرد. أرتعد خائفاً، فهو، كمعظم المخلوقات الفانية، كان يدرك أن الهاوية في كل الأوقات لا تبعد عنه بأكثر من خطوة. أهتز كما نهتز جميعاً عندما نكون أوراقاً.

ثم قالت له، «إنّه مكان للعبور».

ثم قالت له، «في أماكن العبور، تعصف الريح بشكل مرعب دائماً»

ثم قالت له، «عندما تكون في أماكن العبور، كفّ عن الارتعاش فتنتظر الريح في الخارج».

أخيراً نام. كانت المرّة الأولى التي ينام فيها بهيئته تلك، بينما كلّ الهيئات الأخرى لا تزال تنتظر، صامتة، لا تمسّها الريح. نامت الريح عند قدميه مثل ثوب أسود. مثل ثوب لا يحتاجه للمرّة الأولى.

وهي لم تتركه أبداً.

لكنه كلما نام، أستيقظَ وهو يفتقد شيئاً ما للمرّة الأولى، عضواً ما، معرفةً ما، جزءاً من ذاته، وينطلق إلى أحد أماكن العبور، باحثاً عنه للمرّة الأولى، عارياً، جاهلاً حتّى ما هو، عاجزاً، بسبب الظلام والدموع، عن الرؤية، والريح مرعبة. وعليه أن ينام ثانية لكي يجد ذاك الشيء الذي ليس هناك.

إدوارد روديتي

كيف تعيش في أذنكَ

إلى ستانلي موس

هل حاولتَ أن تعيش كحلزون في قوقعة أُذنكَ؟ عليك، أولاً أن تختار في أي أُذن ستفضل العيش. من حسن المَصادفة أنّ معظمنا لديه أذنان لا غير، ممّا يسهل علينا الاختيار، وإنْ كان هذا سيطرح مشكلة لثقيلي السمع في أُذن واحدة، فيجدون أنفسهم مدفوعين إلى تفضيل العيش في الأذن السّميعة. لكن لمَ فيها فحسب؟ إنّ سكون الأذن الصمّاء قد ينطوي على مزايا أجهلُها أنا المُنعَم، استثناءً، بسمع جيّد في أذني كلتيهما. ومع ذلك، فإنّ كثيراً من الأصدقاء اختاروا حياةً حوشيّةً في مناطق ريفيّة منعزلة. لاشك أنّ هؤلاء سيفضّلون الإقامة في أُذن صمّاء، على أُذن قد تعرضّهم، حتّى في عزلتهم الريفيّة، إلى سمَاع ضوضاء الشّاحنات وهي تشقّ الطريقَ، أو أزيز الطائرات والمروحيّات المحلّقة فوق الرؤوس.

لَكنني، لسوء الطالع، مَعضولٌ في شؤون أخرى. فمثلاً، أجدُني كبلهوان غير موهوب. ولم أستطع يوماً، حتّى عندما كنت طفلاً، أن أمصّ أصابع قدمي بالسّهولة عينها التي أمصّ فيها إبهامي. ولو حدث أن وهبَتني الطبيعةُ أذنين جبّارتين، وهذا أمر لحسن الحظ بعيدٌ، فإنه يستحيل، على ما أظنُّ، أن أجدَني مَرناً بما فيه الكفاية لكي أتسلّل إلى أيّ منهما. لذا أنا أسألك الآن إنْ سبق لك أن حاولت العيش، بنجاحٍ، كحلزون في قوقعة إحدى أذنيك؟

رسل ايدسن

السيّارة

رجلٌ تزوّج لتوّه سيّارة.

أقصد أنّ السيّارة، يقول الأب، ليست شخصاً، لأنّها شيء آخر.

قارنها بأمك، مثلاً. ألا ترى كيف أنّها مختلفة عن أمك؟ فهي تبدو عريضة بشكل ما، أليس كذلك؟ فضلاً عن أن أمك ترتدي بشكل مختلف.

عليك أن تجد شيئاً يشبه أمّك.

عندي أم، أليس كافياً هذا الشبيه بالأم؟ أعليّ أن أجمع أمّهات أكثر؟

كلّهن عجائز لا يثرن أيّة رغبة في الإنجاب، قال الابن.

لكن لا تستطيع الإنجاب مع سيّارة، قال الأب.

يُري الابنُ أباه مفتاح الإشعال. أنظر، هاهنا عضو خاص يفعل بالسيّارة مثلما بالمرأة؛ فتنجب مكاناً بعيداً عن المكان، تاركةً جروها أميالاً وهي تمضي.

أيجعلني هذا جَدّاً، قال الأب.

يجعلك هذا حيث أنت عندما أتناكب أنا بعيداً، قال الابن.

يشاهد الأب والأم سيّارة تتضاءل بعيداً في شارع عليها علامة «تزوّجا للتوّ».

رجلٌ حَسَنُ الاطلاع
أو لقاء مع رسل ايدسن

رجلٌ ما يدخل مكتبة لأنّه قرر أن يتصدى لشراهة الكتب. يلتقط كتاباً من الطاولة، ينظر حواليه وينفض الحروف. ثم يلتقط كتاباً آخر وآخر، وينفض الحروف. وخفيةً، يركل الكومة السوداء الصغيرة تحت صوان كتب.

يواصل، صفّاً فصفّاً، تاركاً على الرف جلد الكتب المجلدة الفارغ، وبطون الكتب الورقية المنكمشة. عيناه تلتمعان وروحه تمس النجوم الورقية المعلقة في السقف. لم يعد يلتقط وينتقي.

عندئذ، جابه كتاباً ذا حروف لزجة. فالناس اليوم جد محنكين. تلتصق الحروف بيديه، تزيّن كمّيه، تدغدغه من تحت إبطيه، تدبُّ في وجهه كلّه. وهاهو مغطّى من الأمام بالكتابة كأنه صفحة من جريدة. الحرف الأوّل يتعلّق باللسان الذي يغطي أزرار بنطلونه وعدد النسخ يلتصق بحذائه. يمشي على رؤوس أصابعه خلف مصطبة فيمسح نفسه. لا يجدي نفعاً - إذ كلّما مسحَ نفسَهُ أكثر، صارت الحروف تملأ وجهه أكثر، وكلّما ربّت أكثر، صارت تظهر أكثر لأن الحروف اللزجة - كما لو كان متوقعاً - المتناغمة بشكل متناسب تتزاوج عند رجّها فتنتج في الحال صغاراً.

كيف سيخرج هذا الرجل المغطى بالحروف من المحل؟

يخطو الرجل المغطى بالحروف إلى مكان الدفع مصرّحاً بأن هذا هو كتابه وقد كتبه بنفسه على نفسه كلّها. تنفجر الكتب الباقية ضحكاً،

فيخرج الرجل بعد أن دفع النفقات العمومية وضريبة المؤلف. لكن ليس من وسيلة تأخذه إلى البيت. فالمواطنون الذين تغطيهم الحروف غير مسموح لهم في وسائل النقل والمواصلات العامة. إذ يا تَرى من هذا الذي سيفهم ماذا يعني النص أو ما يختفي وراءه؟

وهكذا يشق الأديب المغطى بالحروف طريقه إلى البيت مشياً على القدمين خلال الشوارع الجانبية، والأطفال يتهجّونه.

يصل البيت متعباً جداً: فالأدب ليس مسألة خفيفة الوزن. يريد أن يستلقي. لكن زوجته تطرده من غرفة النوم بسبب الحروف الخارجة منه كأنها براغيث من كلب ميّت. تُخرج الزوجة مكنستها الكهربائية والرجل يضرب نفسه على بساط المشجب. «لن تدخل البيت وأنت في هذا الحال»، تقول له زوجته. يريد الرجل دخول وجار الكلب، فتمنعه زوجته أيضاً، خوفاً من أن يصاب الكلب من الحروف بالجَرَب. يأخذ الرجل بضع شمعات، ينزل إلى السرداب ويقرأ نفسه. «لا تجرؤ على الصعود»، تصيح به زوجته، «إلا عندما تكون قد قرأت نفسك حتّى تنظف تماماً».

طفق الرجل يقرأ ويقرأ، وزوجته تحضّر العشاء من بضع قصائد مبخّرة.

رسل ايدسن

قصيدة النثر في أميركا

رسل أيدسن يعتبر أهم شاعر أميركي في كتابة قصيدة النثر. فمنذ أن باشر بكتابة الشعر وحتى اليوم لم يحد عنها. له مجموعات عدة. وقد صدر له أخيراً مختارات من أعماله تحت عنوان «النفق.» هنا نص الملاحظات النقدية التي نشرها في مجلة Parnassus الأميركية (شتاء/ خريف ١٩٧٦)، وقد ترجمه لي الصديق الناقد محمود شريح لنشره في كتابي «انفرادات الشعر العراقي الجديد»، وها أنا أشكره للسماح لي بنشره ثانية في هذه الأنطولوجيا.

لطالما فزع بودلير، وهو الذي صاغ قصائده نظماً، من فكرة أن القصيدة يمكن أيضاً أن تكون نثراً. الآن، وقد مرّت مائة عام، فإن تلك الفكرة لم تعد خبراً مفاجئاً ومع ذلك فلا تزال بعض الأوساط تعالج مسألة قصيدة النثر وكأنها فتحٌ جديد.

في مراجعته لتسع مجموعات قصائد نثرية، في العدد السابع من مجلة «بارناسوس» يقدّم دبليو م. سباكمان تأريخاً موجزاً عن قصيدة النثر: «بودلير أطلقها، لوتريامون ورامبو عمّداها، ماكس جاكوب، بيير ريفيردي، السورياليون أدخلوها إلى هذا القرن، وها هي الآن

متوفّرة لأي شخص، بحيث أنها أشبه بالسوناتة في بلوغها من العمر أرذله، وفي رتابتها المضجرة». أفترضُ أنّ ما يعنيه بقوله «متوفّرة» أنها صَدَقَة جادَ بها التاريخ. إلاّ أننا متى نظرنا إلى قصيدة النثر على أنها أكثر من كلشن أُسلوبي متوحّش، مع أنها قد تكون كذلك، لتوجّب علينا أن نفصلَها عن ذلك النوع من التراث الذي يصبو إليه السيد باسكمان، إذ أرى أنّ قصيدة النثر لا تنحدر إلينا تماماً من فكرة القصيدة المنثورة، بل من الشعر الحديث نفسه.

لا أعتقد أن هناك تسلسلاً أوروبياً خلقياً ضروري للوقوع على توافر قصيدة النثر في أميركا. فالشعراء الذين نجلّهم ويكتبون قصيدة النثر فإنما نجلّهم لأنهم شعراء. وإنما لصدفة محضة صياغتهم قصائدهم في فقرات. فلا التاريخ ولا الصياغة الراهنة يمنحانا قصيدة نثر مثلى. لا يعني ذلك أن تلك القصائد غير جيدة في صياغتها النثرية، لكنها جيدة وعلى الرغم من الشكل. أتردد في استخدام كلمة شكل حين أُعالج قصيدة النثر، ومع أن شعراء مجيدين كتبوها، يبقى أمامها أن تجد أُسلوبَها. فالكاتب في اقترابه من قصيدة النثر لا قوانين جاهزة في جعبته، وعلى قدر مساو من الأهميّة ليس هناك قوانين يتنكبها. فعلى الرغم مما كتبه كلُّ الشعرّاء الذين كتبوا قصيدة النثر فإنه لم ينشأ حولها تراث جمالي أو تأليفي، وأعتقد أن في ذلك إحدى مآثرها الحميدة، فلا تزال قصيدةُ النثر مُلكَ مَن يكتبها ,ويقول سباكمان في المراجعة نفسها أن قصيدة النثر «جنس أدبي تحتاج مضايقاته الروحيّة إلى دَرَبَة على انضباط خلاّق وقاس». إن ما يبدو على أنه سهولة في التأليف لهو ما يجعلها صَعبة المراس.

ومهما رغب البعض في القول أن قصيدة النثر شكل قائم بذاته، فإن الرغبة هذه زعمٌ باطلٌ. يمكن النظر إليها من ناحية أولى على أنها لا

شكلانية، ولكنها بالتأكيد من ناحية ثانية محصِّلة تراكم تسرَّبَ إلى مفاصل الشِّعر لزمن طويل، أي النثر. يمكن الوقوع على جذور قصيدة النثر في الشعر الحر Free verse، حيثما يتلاشى الزخرف ليفسح للكلام العادي. الكلام العادي صيغة نثر.

ويقول ساكمان في المراجعة نفسها: «تاريخياً، فإن قصيدة النثر عارضٌ في قلب البلاغة الفرنسية.» ربّما. إلاّ أن ما يقوله يعبّر عن موقف كان كثيرون منّا اتّخذوه حين بدا لهم لأوّل وهلة أن اصطلاح «قصيدة النثر» صياغة زائفة، إذ أنه يُدي تناقضاً لا يشير إلى حقيقة ماثلة في الذهن. وهو فعلاً كذلك ما لم يأخذ المرء بالحسبان أن النثر هو نقيض النظم، وليس بالضرورة نقيض الشعر إلاّ أن التناقض الذي يطّن المصاعبَ الأسلوبية لهو أكثر تعقيداً مما تسمح به النظرة الشائعة المتحاملَة.

وبوَصف متطرّف فإن التناقض قائم في كيفية إحساسنا بالزمن مع أن آثاره ليست مَحْضة بالمرّة سواء في النثر أم في الشِّعر. يسير الزمن في ثنايا النثر وحول الشعر. الشِّعر إحساس بالدائم، بالزمن وقد تجمّد. والنثر إحساس بالزمن العادي، بالزمن يسير. يمكن وصفة الحَبْكة نثراً بأنها ساعة حائط، وأحداث الخبر والأرقام واهتمام القارئ بأنها العقارب التي تتحرّك بين الأرقام على متن تلك الساعة.

النثر ضمناً شكلٌ مأساوي، «فالزمن، جالبُ الحدث، يدمّر في النهاية كل ما هو قائم». النثر يلمّ شتيتَ الوجود في زمن واحد ليغيّبه في نهاية الحبكة. ومهما كانت النهاية سعيدة فإن النثر ينهي صنيعه الأدبي عند كلمته الأخيرة، وهذا ليس شأن الشِّعر. فحين نعيد قراءة نصّ نثري، فإنما للوقوع على ما هو شعري فيه، أي تلك المقطّعات الدائمة الحضور. كل نثر ذي معنى يشتمل بالضرورة على شعر، أي

على مفاصل تتحدّى الزمن يعود المرء إليها ليغتني بها من جديد. إن سيرَ الزمن الذي تصوغه الحبكةُ يتلاشى إثرَ الفراغ من القراءة بأكملها. نعرف ما حدثَ وكيف، فيَفرغُ النثر من محتواه لضياع زمنه. إنّ هالة المفاجأة بما تبعثه من حتميّة مُطبقة تتلاشى برمّتها في مقدرتنا على التكهّن.

لا ينطبق هذا الكلام على الشّعر، فالشعر لا يموتُ إثر قراءتنا له، ذلك أنّه من الممكن قراءة القصيدة مرّة بعد مرّة، فينمو معناها طيلة الوقت. وحينما ينمو عملٌ فني ما في معناه، فإنه يصبح أقلّ تحديداً وأكثر تجريداً.

الشّعر ضمناً شيوعُ فرح ومهما بدا محتواه الظاهر كئيباً في بعض الأحيان، ومردّ ذلك أنّ الزمن لا يدمّر طاقةَ الشّعر كما يفعل مع النثر، فالنثرُ يستنفدُ نفسَه مع سريان الوقت. أمّا الشّعرُ فإنه بطبيعته النفسيّة يحتفلُ بكلّ ما يمسّهُ. نفسيته مؤسسةٌ على فكرة الحياة السرمدية.

إن الجمع بين الشعر في رؤيته لاستمرار الحياة وبين عتمة النثر هو ما يجعل قصيدة النثر فاقدة الوزن وذكيّة، ولكن في كونها أبداً وكيفما كانت قالباً لمّا يكتمل بعد. إنّ صَهْرَ الفرح بالأسى مبعثٌ للضحك. وفي رأيي أن التناقض الأساسي الذي تنشأ عنه قصيدة النثر لهو وعيٌ بالملهاة. في قصيدة النثر يشعر المرء أن الحقيقي ممتزج فعلاً بالحسّ الجمالي الذي يدرك نفسه على أنه صنيعٌ فنّي.

كلما كان العمل الفني قصيراً مال إلى القول الشعري، وكلما كان طويلاً انحاز إلى الخطاب النثري. ولأن قصيدة النثر حكرٌ على طبقة الأعمال الفنية القصيرة فإننا نصنّفها على أنها شعر أكثر من أنها نثر، مع أن الأمر لديّ سيّان. هذا معناه أيضاً أن العمل الشعري الطويل يعطف إلى النثر، أكان نظماً أم خطاباً، وفي هذا دحضٌ للفكرة القائلة أن النثر

والشعر يمكن وصفهما تبعاً للمألوف التقني. إنّ الفروق النفسيّة بينهما شاسعة. ومن جهة الأسلوب فإنّ قصيدة النثر لا يمكن أن تكون سوى نثر. أي زخرف يعوقُ انسياب الزمن، جوهر النثر. النثر الشعري ليس شعراً. إنه نثر رديء. إنّ سبب عدم تحوّل قصيدة النثر تماماً إلى نثر محض كامنٌ في التعريف الأول، أي أن قصيدة النثر هي أساساً قصيرة. قصرُها هذا لا يسمح بتطوّرها نثراً. وعليه فإنّ ما يرمي النصّ إلى قوله قَوّامٌ على الصور وليس على الوصف المتسلسل. إنّ التركيز المُحكم في قصيدة النثر يؤدّي إلى كثافة نفسيّة، وهذا مَعْلَمٌ سرمديّ في طبيعة القول الشعري. وأُسلوبياً فحين يضعفُ القولُ النثري يتعزّز شعره. ومع ذلك، وبخلاف الشعر، فإن الإحساسَ بتسرّب الزمن في قصيدة النثر مسألةٌ أساسية. هذا الأثر للزمن في قصيدة النثر لا صلة له بما حدث، كما في النثر التقليدي حيث الاهتمام بما تطوّر حَبْكاً، بل أنه في قصيدة النثر ذو صلَة بأنّ حدثاً وقعَ، بأن الزمن انساب. ومن الغرابة هنا أنّ الزمن ينصاعُ للشعر وليس لإنهاء القول النثري. ولكن، وبالمنهاج نفسه، فإن عناصرَ الشعر الأساسية تتكسّر قبل أن تنتظم من جديد بنَفَس تكعيبي. إنّ حدّي الزمن المتناقضين في ملامسة التراكيب غير المتناسقة ثمّ صهرها لهما في آن منشأ الكتابة المركزة في قصيدة

ماكس جاكوب

مقدّمة ١٩١٦

لكلِّ موجود موقعٌ مُحدَّدٌ. ولكلِّ ما هو فوق المادة موقع مُحدَّد. بل المادة نفسها مُحدَّدةُ الموقع. ذلك أنّ موقعَ عملين يُحدِّدُ، بشكل متفاوت، إمّا بفعل حيلهما، أو بسبب عقليّة المؤلفين، فرافائيل فوق «انغرز»، «فينيبيه» فوق «موسيه»، مدام «إكس» ... فوق بنت العمّ، الماس فوق البلّور الصخري. ولعلّ هذا راجع إلى العلاقات بين المعنويّات والأخلاق. كان يُعتقَد في الماضي أنّ الملائكة توحي إلى الفنّانين، وثمة أصناف مختلفة من الملائكة.

قال بوفون: «الأسلوب يدلُّ على صاحبه»، وهذا يعني أنّه يجب على الكاتب أن يكتب بدمه. التعريف شاف، لكنّه يبدو لي غير دقيق. فما يدلُّ على صاحبه هو لغته، حسّيته. إنّنا على حق عندما نقول: «عبّروا بالكلمات التي ترضيكم». وإنّنا مخطئون عندما نعتقد أنّ هذا هو الأسلوب. لماذا ينبغي إعطاء الأسلوب في الأدب تعريفاً آخرَ يختلف عن المتعارف عليه في الفنون المختلفة؟ الأسلوب هو إرادة الكشف عن الدواخل بوسائل مختارة. إنّكم تخلطون عموماً كبوفون بين اللغة والأسلوب، إذ أنّ قليلاً من الناس يحتاج إلى الإرادة، أي إلى

الفنّ ذاته، وأنّ الناس بأسرهم في حاجة إلى أنسيّة في التعبير. في الحقب الفنّية الكبرى، تشكّلُ قواعد الفنّ، المُدَرّسة منذ الطفولة، أمثلة تمنح الأسلوب: الفنّانون هم إذنْ هؤلاء الذين على رغم القواعد المُتبعة منذ الطفولة، يعثرون على تعبير حيّ التعبير الحيّ هذا هو فتنة الأرستقراطيّة، فتنة القرن السابع عشر. والقرن التاسع عشر يغصّ بكتّاب أدركوا ضرورة الأسلوب، بيد أنّهم لم يجرؤوا على النزول من العرش الذي بنته رغبتُهم في النقاوة. فقد شيّدوا موانعَ على حساب الحياة[1]. إنّ المؤلّف الذي يكون حدّد موقع عمله يستطيع أن يستخدم كلَّ المفاتن: اللغة، الإيقاع، المَوْسقة والعقل. إذ ما إن يكون الصوت في المكان المناسب، حتّى يقدر المغنّي على أن يتسلّى بالكرّة. ولكي أكون واضحاً جداً، قارنوا بين ممازحة مونتين مع تلك التي يقوم بها مغنّي بداية القرن أريستيد بروانت أو بين غثاثة جريدة رخيصة، مع خشونة الخطيب بوسويه مُناكباً البروتستانتيين.

هذه ليست نظريّة طموحة، ولا هي بالجديدة: أنّها النظريّة الكلاسيكية التي أستعيدها بكلّ تواضع. فالأسماء التي أذكرها ليست من أجل ضرب «المحدثين» ببراوة «القدماء»، إنّما هي أسماء مسلّم بها، ولو ذكرت آخرين أعرفهم، لرميتم الكتاب، وهذا ما لا أتمنّاه، أودّ أن تقرأه ليس لمدة طويلة، وإنّما غالباً. فالتفهيم تحبيب. ذلك أنّ المرء لا يقدّر إلاّ الأعمال الطويلة، بيد أنّه من التعب أن يستغرق الجميل مدّة طويلة. قد نفضّل قصيدة يابانية من ثلاثة أبيات على «حوّاء» شارل بيغي المكوّنة من ثلاثمائة صفحة، أو إحدى رسائل مدام سيفينيه الصاخبة بالحبور والجرأة والسلاسة، على واحدة من

١. على قصيدة النثر أن تكون حرّة وحيّة. على الرغم من القواعد التي تهذّبها أسلوباً (ملاحظة ماكس جاكوب).

روايات الماضي المصنوعة من قطع مَحوكة، روايات كانت تزعم بأنّها عملت ما عليها من أجل المبنى، إنْ استجابت لمستلزمات الأطروحة.

هناك الكثير من قصائد النثر كُتبت خلال الثلاثين أو الأربعين سنة، ولا أعرف شاعراً واحداً فهم ما الموضوع، أو ضحّى بطموحاته الأدبيّة في سبيل تأسيس واضح لقصيدة النثر. إنّ روعة العمل لا تكمن في الحجم، بل في موقعه وأسلوبه. وكأنّي أزعم أنّ «كوب الزّار» يمكنه أن يقدّم للقارئ وجهة النظر المزدوجة هذه.

الانفعال الفنّي لا هو بفعل حسّي ولا هو فعلٌ «عواطفي»، فالطبيعة تعطينا إيّاه، من دون هذا. الفنّ موجودٌ، ويلبّي حاجة: الفنُّ ترفيهٌ. وظنّي صحيحٌ: فهي النظرية التي منحتنا شَعباً رائعاً من الأبطال، واستذكاراً فعّالاً للأوساط حيث يُشفى غليلُ الفضول المشروع والطموحات البورجوازيّة سجينة أنفسها. لكن يجب أن نعطي كلمةَ ترفيه معنى أوسع. فالعمل الفنّي هو القوّة التي تجذب وتمتص القوى المتيسّرة في هذا الذي يدنو منه. ثمّة شيءٌ أشبه بالزواج والهاوي سيلعب فيه دور الزّوجة. ويقتضي هذا الإرادة والثبات. تلعب الإرادة، إذنْ، دوراً رئيساً في عملية الخلق. وما يتبقّى ما هو إلاّ طُعم أمام الفخ. على أن الإرادة لا يمكنها أن تعمل إلاّ في اختيار الوسائل، ذلك لأنّ العمل الفنّي ليس سوى مجموع من الوسائل. وهانحن نصل من أجل الفنّ إلى التعريفَ الذي أعطيتُه للأسلوب: الفنّ هو إرادة الكشف عن الباطن بوسائل مختارة. التعريفان يتوافقان والفن ليس إلاّ الأسلوب. الأسلوب هنا باعتباره تحويلَ المواد إلى عمل، وتركيباً للمجموع، وليس بصفته لغة الكاتب. ومفاد ما أقول إنّ الانفعال الفنّي هو نتيجة نشاط في حالة تفكير صوب نشاط منتهي التفكير. أستخدم «في حالة تفكير»، من دون طيبة خاطر. لأنّني مقتنع بأنّ الانفعال الفنّي

يكفّ حيث يتدخّلُ التحليل والفكر: فالتأمّل وإحداث انفعال الجمال هما شيء آخرَ. إنّي أضع الفكر مع طُعم الفَخّ.

كلّما عظم نشاط الذات، ازداد معه الانفعال الناجم عن الموضوع. على العمل الفنّي أن يكون بعيداً عن الذات. لهذا السبب يجب أن يكون مُمَوْقَعاً، مُحدَّد الموقع. قد نواجه هنا نظرية بودلير في المفاجأة. النظرية هذه غليظة بعض الشيء. إذ كان بودلير يفهم الترفيه بالمعنى العادي جداً للكلمة. ذلك أنّ الإدهاش شيء بسيط، إذ يجب أن نَزْدرع، أي أن ننقل الشتلَ من مكانه ونزرعه في مكان آخر. المفاجأة تجذب وتعيق الإبداع الحقيقي. إنّها مؤذية ككلّ المفاتن. على المبدع أن لا يكون جذّاباً إلاّ بعد انقضاء الأمر، أي عندما يتم تحديد موقع العمل وأسلوبه.

فلنميّز في عمل ما، إذن، الأسلوبَ من الموقع. الأسلوب أو الإرادة يخلق، أي يفْصِل. أمّا الموقع فإنّه يُبعد، أي يحثُّ على الانفعال الفنّي، إذ ما إن يعطي عملٌ ما إحساساً بالقَفلة، حتّى نتبيّن أنّ له أسلوباً، ونعرف، من خلال الصدمة الصغيرة التي نتلقاها والهامش الذي يؤطّره، في الجو حيث يتحرّك، بأنه مُحدَّدُ الموقع. بعض أعمال فلوبير لها أسلوب ولكن ليس من عمل واحد مُحدَّد الموقع. مسرح «موسيه» مُحدَّد الموقع ويفتقر كثيراً إلى الأسلوب. عمل مالارميه مثال العمل المُحدَّد الموقع. ولو لم يكن مالارميه مُتصنّعاً وغامضاً، لصار كاتباً نموذجياً عظيماً. ليس لرامبو موقعٌ ولا أسلوبٌ، لديه المفاجأة البودليريّة، إنّه انتصار الفوضى الرومانتيكيّة.

لقد وسّع رامبو نطاقَ الحسّية مما جعل كثيرين من الأدباء يدينون له بالاعتراف، إلاّ أنّ مؤلّفي قصيدة النثر لن يستطيعوا أخذه مثالاً. ذلك لأنّ قصيدة النثر حتّى يكون لها وجود، عليها أن تخضع لقوانين،

حالها حال كلّ فن. والقوانين هذه هي الأسلوب أو الإرادة والموقع أو الانفعال. رامبو يؤدّي إلى الفوضى والسخط فحسب. كما أنّ على قصيدة النثر أن تتجنّب الامثولات Paraboles البودليريّة والمالارميّة إذا أرادت أن تتميّز عن الأحدوثة Fable. مفهوم أنّي لا أعتبر قصائد نثر دفاترَ الانطباعات الطريفة التي ينشرها من وقت إلى آخر الزملاء الذين لهم نفقات(١). صفحةُ نثر ليست قصيدة نثر، حتّى لو احتوت على لُقيين أو ثلاث. إلاّ أنني أعتبر قصائد نثر تلك المسمّات «لُقى» عندما تُقدَّم مع هامش روحي ضروري. وبصدد هذا، أُحذّر كتّاب قصيدة النثر من الأحجار الكريمة الجدّ برّاقة التي تُبهر العين على حساب المجموع. القصيدة شيءٌ مُشيَّدٌ وليس واجهة جوهري. رامبو هو واجهة الجوهري، وليس الجوهرة. قصيدة النثر جوهرة(٢).

قيمة عمل فنّي تكمن في ما هو، لا في المقارنة التي قد نقوم بها مع الواقع. نقول للسينمائي: «هذا هو بالضبط». ونردد أمام موضوع فنّي: «يا له من تناغم، أيّ متانة، أيّ مبنى، يا للنقاوة». تحديدات جول رينار(٣) الرائعة تسقط أمام هذه الحقيقة. ذلك لأنّها أعمالٌ

١. المقصود هنا بيير ريفيردي.

٢. في المقالة التي كتبها عن كتاب ألويزيوس برتراند «غاسبار الليل»، دافع بروتون عن رامبو ضد موقف ماكس جاكوب هذا بالحرف التالي: «إن التميز الجذاب الذي يُلزمنا به مؤلف «كوب الزار» بين قصيدة رامبو وقصيدته، يبدو لي مرتكزاً على أساس. لكن ليترك لي فرصة إبداء الرأي مع رامبو من أجل التجزئة. إن جحيم الفن، يا عزيزي ماكس، لهو زاخر بمثل نيّاتك (يلمح هنا بروتون إلى مثل فرنسي هو «الجحيم زاخر بالنيات الطيبة» والمقصود من هذا المثل: لا يكفي حُسن النيّة إن لم يدعمه العمل). ليست لـ«الاشراقات»، في المقابل، أية علاقة بالنظام العروضي، كما أن أمر التواصل مع «أنا» كل واحد منا الأكثر صميميةً، قد أعطيَ لها، ولها الحق في أن تجعلنا نتذوّق ملذات هذه «المطاردة الروحية» التي ليست، بالنسبة إلينا، مجرد مخطوطة ضائعة».

٣. جول رينار روائي فرنسي (١٨٦٤-١٩١٠). و«تحديدات» إشارة إلى كتابه «التاريخ الطبيعي»: حكايات تدور معظمها حول عالم الحيوان وأسلوبها يقترب جداً من قصائد النثر.

واقعيّة، بلا وجود حقيقي، لها أسلوب لكنّها غير مُحدّدة الموقع. فالفتنة ذاتُها التي تعيش عليها تقتلها. أعتقد أنّ جول رينار كتب قصائد نثر أخرى غير هذه التحديدات: للأسف لم أطلّع عليها، ومن المحتمل أن يكون مخترعاً لنمط كهذا الذي أتصوّره. أمّا حالياً، فإنّي أعتبر ألويزيوس برتراند ومارسيل شووب مؤلّف «كتاب مونيل» كلاهما لديه الأسلوب والهامش. وأقصد أنّهما يؤلّفان ويُمَوقعان. ولكن لي مأخذ على رومانتيكية الأوّل المنجزة «على غرار الفنان كالوت» كما يقول، التي بتعليقها أهميّة على ألوان جد عنيفة، تحجب العمل نفسه. لقد أعترف هو، على أيّ حال، أنّه كان يتصور قطعه، موادّ عملٍ ما وليس الأعمال المُحدّدة. وآخذ على الثاني أنهَ كتب حكايات contes وليس قصائد، ويا لها من حكايات! ثمينة، طفوليّة وفنيّة! على أنه من المحتمل أنّ هذين الكاتبين كانا مخترعي «قصيدة النثر» من دون علمهما.

ماكس جاكوب

المحتويات

هذا الكتاب ليس دراسة في قصيدة النثر ولا مقارنة بين قصيدة النثر الفرنسية وقصيدة النثر العربية. إنه بكل بساطة أنطولوجيا شعرية. سعه القارئ أولاً. وثانياً ليتعرف الى شكل قصيدة النثر الفرنسية وطبيعتها النموذجية. تسبق قصائد كل شاعر، اضاءة تزود القارئ بعضاً من معالم سيرة الشاعر وسياق شعره في إطار تاريخ قصيدة النثر.

يضم الكتاب مختارات للشعراء الفرنسيين: الويزيوس برتران، جول لوفيفر دوميه، شارل بودلير، ستيفان مالارميه، آرتور رامبو، بول كلوديل، فيكتور سيغالين، ماكس جاكوب، بيير ريفردي، اندريه بروتون، بول ايلوار، فرنسيس بونج، هنري ميشو، رينيه شار، لوتريامون، سان جون بيرس. ويضم قصائد نثر غنية لـ ... ايفان تورغنيف، اوسكار وايلد، فرانز كافكا، بابلو نيرودا، خورخي لويس بورخس، اوكتافيو باث، انسي الحاج، رمل إيدمس ... وغيرهم



ISBN 2-84289-373-5